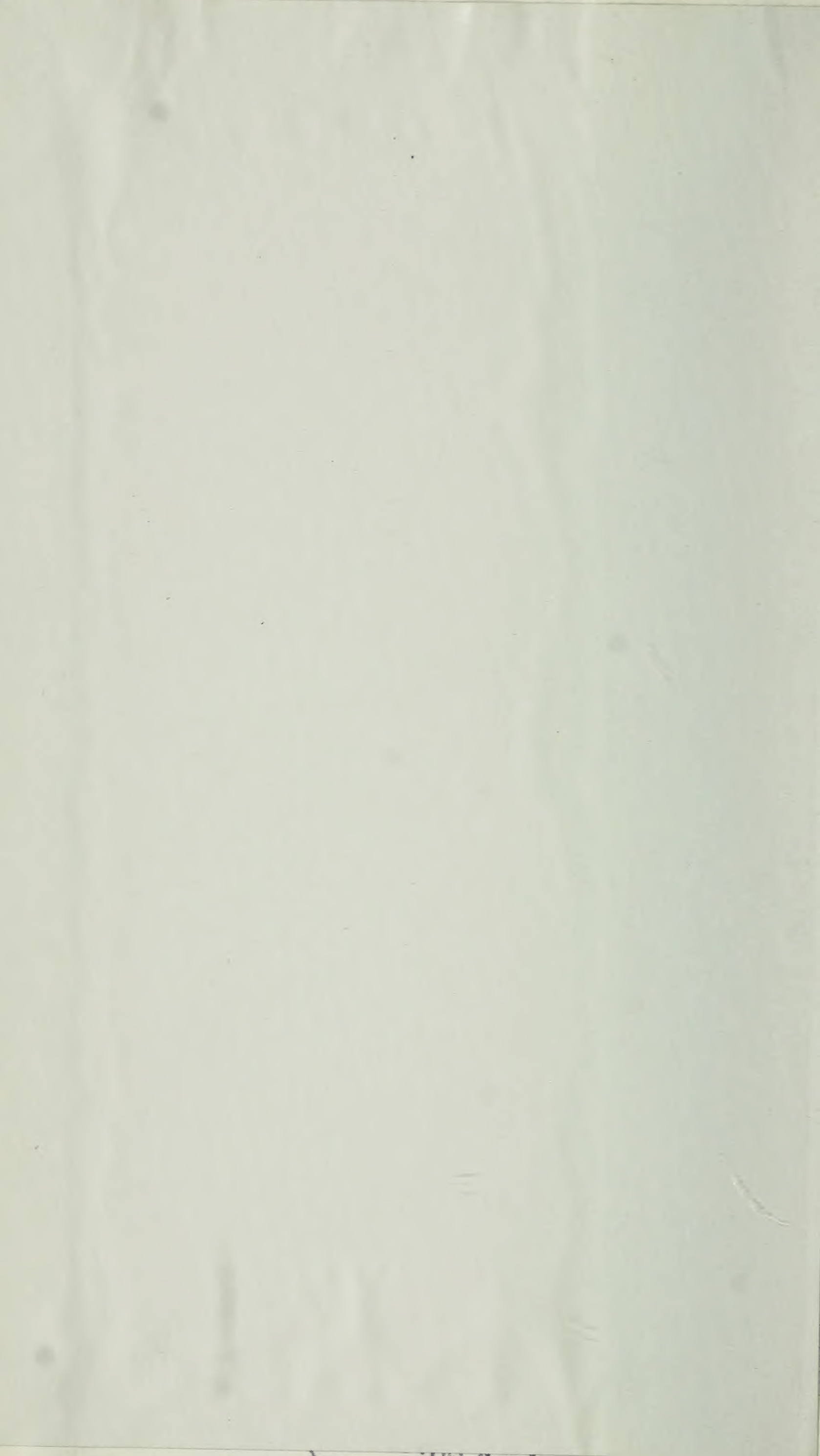

U d'/ of Ottawa
39003002081544



HISTOIRE UNIVERSELLE
DU THÉATRE

HISTOIRE

UNIVERSELLE

DU THÉATRE

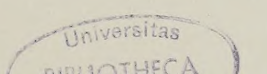
PAR

ALPHONSE ROYER

TOME QUATRIÈME.



PARIS
LIBRAIRIE A. FRANCK
(F. VIEWEG, propriétaire)
67, RUE RICHELIEU, 67
1870



POITIERS. — TYP. DE A. DUPRÉ.

HISTOIRE
UNIVERSELLE
DU THÉATRE

CHAPITRE XXXV.

XVII[e] SIÈCLE.

THÉATRE ANGLAIS.

I.

Le *high life* sous la Restauration. — Reflet des mœurs de ce temps sur le théâtre. — Le théâtre du Roi et le théâtre du Duc d'York. — Imitation de la France. — Villiam Davenant.

C'est le règne de Charles II qui donne son caractère au théâtre anglais du XVII[e] siècle. Ce caractère se continue sous Jacques II et sous le roi Guillaume qui clôt le siècle. Après les éclats de pruderie des puritains viennent les audacieuses orgies des cavaliers. Le monde anglais cesse d'être un presbytère pour devenir une école de débauche. Les grands seigneurs s'enivrent comme des matelots, tout en rimant des chansons lubriques et en rivalisant d'élégance dans leur train et dans leurs habits. Ils se raillent, s'injurient, se boxent, et s'assassinent au besoin, au coin des rues. Les

femmes et les filles de la cour luttent de libertinage et d'impudeur avec les prostituées ; chacun les prend et les quitte comme il veut. C'est un droit au succès que de braver toute loi et toute honnêteté. On ne connaît pas d'autres titres aux Rochester, aux Jermyn, aux Buckhurst, aux Killigrew, aux Sidney. Un jour, c'est le comte de Rochester qui se fait aubergiste sur la route de Newmarket, et qui, sous un déguisement, viole les femmes et les filles des voyageurs qu'il a empiffrés et soûlés Une autre fois, exilé de Londres, il se donne dans la cité pour un docteur allemand préservant les demoiselles de tous les accidents où elles pourraient être tombées par trop de charité pour le prochain. Une nuit, Sidney et Buckhurst, ivres et courant les rues entièrement nus, sont empoignés par les agents de police. La Comtesse d'Arlington et ses amies font partie d'une Société appelée les *Balleurs* (*Ballers*), où l'on va danser sans le moindre vêtement. La Duchesse de Cleveland et lady Stewart vident une querelle de rivalité d'amour à coups de poing. Un beau matin, le peuple veut lapider lord Denham qui, dans un excès de jalousie, s'est débarrassé de sa femme au moyen d'une tasse de chocolat préparée chez son apothicaire ; mais, aux funérailles de mylady, le mari distribue aux assistants une si belle quantité de vin brûlé, que la haine et le souvenir du crime s'éteignent avec la soif. Comme Killigrew sortait de Saint-James, un inconnu pousse trois coups d'épée dans sa chaise, dont l'un lui perce le bras de part en part. Ce cadeau venait d'une noble dame, lady Shrewsbury, qui lâchait Killi-

grew son amant pour prendre le Duc de Buckingham. Comme moralité de cette dernière histoire, mylord Shrewsbury, époux si patient jusque-là, conçoit, après boire, la malheureuse idée d'envoyer un cartel au Duc, et celui-ci le tue bel et bien d'un formidable coup d'épée. Ces anecdotes sont la monnaie courante du jour, et l'on en remplirait tout un livre si l'on voulait s'y arrêter. C'est à propos de lady Shrewsbury qu'Hamilton disait : « Ils sont trois ou quatre qui portent chacun une aune de ses cheveux en bracelets. »

Les femmes de la cour de Charles II étaient de charmantes et lascives créatures, dont le peintre Lely a reproduit les traits. *La* Middleton (Hamilton leur a donné à toutes cette qualification peu respectueuse) est blonde et blanche, précieuse et un peu affectée. *La* Stewart, qui partage le cœur du Roi avec la Comtesse de Castelmaine, depuis Duchesse de Cleveland, pétille d'esprit et de beauté ; toutes deux le trompent, la première avec le beau Jermyn, la seconde avec Jacob Hall, le danseur de corde. La galerie se complète par M[lle] d'Hamilton, qu'épousa plus tard le chevalier de Grammont, mis en demeure de réparer ses torts avant de passer la frontière. Ajoutons encore à cette liste M[me] de Chesterfield, si singulièrement placée dans une intrigue entre son mari et ses deux amants (Hamilton et le Duc d'York), et M[lle] Warmentré, qui accoucha un beau soir en plein bal de la cour. Lord Taaffe, son amant en titre, interpellé par la Reine à ce propos, répondit respectueusement qu'il s'étonnait qu'on voulût lui faire honneur de cet enfant à lui plutôt qu'à un autre.

L'exemple de ce dévergondage, mal imité des modes françaises, était donné par le Roi et par son frère le Duc d'York. Le Roi reconnut une foule de bâtards, dont la plupart lui furent gratuitement attribués. Quatre d'entre eux firent souche de Ducs. La pauvre Reine, elle, n'avait pas d'enfants, et, dans sa bonhomie, elle réconcilia plus d'une fois son mari avec ses maîtresses pour garder la paix du ménage.

Le théâtre de cette époque doit naturellement reproduire quelque chose des mœurs que nous venons de rappeler, mœurs dont le journal de Pepys (*Diary and correspondence of Samuel Pepys*), ainsi que les *Mémoires* du chevalier de Grammont, nous tracent un tableau si peu édifiant.

A la Restauration, deux théâtres furent autorisés dans la métropole, l'un dirigé par William Davenant, sous le nom de *Troupe du Duc* (*Duke's Company*), l'autre par Thomas Killigrew, sous la dénomination de *Serviteurs du Roi* (*King's Servants*). La première troupe joua d'abord à Lincoln's-Inn-Fields et ensuite à Dorset-Gardens ; la seconde joua à l'ancien cockpit de Drury-Lane. Ces deux théâtres furent réunis en un seul en 1684, la dernière année du règne de Charles II. William Davenant était mort depuis 1668. C'était le plus jeune fils de John Davenant, gros cabaretier qui tint l'auberge de la Couronne à Oxford, où Shakspeare le connut. Il fut, dit-on, le filleul du grand poëte, qui lui donna son prénom. William Davenant laissait dire volontiers que Shakspeare était son vrai père. Il émigra en France avec la Duchesse de Richmond et fut fait

chevalier par le Roi au siége de Glocester, en 1643. Après avoir subi toutes les vicissitudes de l'émigration, il rentra dans Londres avec Charles II, et il ouvrit son théâtre par une pièce de sa composition, intitulée *le Siége de Rhodes*. Cette pièce, ornée d'une brillante mise en scène et entremêlée de musique, obtint un certain succès. Ce fut Davenant qui importa en Angleterre les décors mobiles et qui régularisa l'usage de faire jouer sur les théâtres publics les rôles de femmes par des actrices. Avant cette époque les femmes n'avaient joué qu'à la cour, et le public de la ville participa pour la première fois à cette innovation, grâce au directeur du théâtre du Duc. Il y avait soixante ans que cette mode se pratiquait en France et cent vingt ans que l'Italie l'avait inventée. Davenant doubla le prix des places ; on paya les places de loges quatre shillings au lieu de deux, et celles de parterre deux shillings au lieu d'un. William Davenant, auteur de vingt-cinq pièces, en avait fait représenter quinze avant la Restauration. Il était alors le rival de Shirley, de May, qui de royaliste se fit républicain, et de Brome, l'imitateur de Jonson, qu'il avait servi d'abord en qualité de valet. C'est vers le même temps que le grand Milton, le poëte du *Paradis perdu*, faisait représenter au château de Ludlow son *masque* intitulé *Comus*.

Pendant le long silence imposé à la muse dramatique par les puritains, le goût des Anglais avait bien changé. Shakspeare, Beaumont et Fletcher, Marlowe, Webster, Ford, paraissaient vieux, gauches et rancis. Il était de mode de les arranger pour les mettre à la hauteur de

leur nouvel auditoire, qui se piquait d'intelligence suprême et raffinée. L'idéal prêtait à rire à ce public d'ivrognes, et le réalisme de la vie de cabaret devenait la poétique obligée de qui voulait réussir. Le goût français, rapporté de Versailles par les gentilshommes de la suite royale, se retrouve dans la nouvelle mode littéraire, comme dans la mode des vêtements et dans le ton de la nouvelle société. L'imitation fut exagérée et brutale; elle ne porta jamais que sur la forme extérieure; le fond resta toujours anglais, dans la poésie comme dans les mœurs.

Rien de plus curieux que de comparer les théories des auteurs de cette période avec leurs œuvres. De parti pris, ils veulent se rapprocher de Corneille, de Racine, de Molière, et ils reviennent malgré eux au vieux drame de Marlowe et de Kid et à la comédie satirique de Ben Jonson. C'est toujours, quoi qu'ils en aient, l'entrecroisement de deux ou trois actions parallèles, le tragique féroce, la plaisanterie acerbe et plus que jamais le mot ordurier. Du reste, les personnages les plus libres de Wycherley et de Congreve ne parlent pas autrement que la Comtesse de Castelmaine, que lady Shrewsbury, que lord Rochester, que le Duc d'York ou que le Roi lui-même. Avec tout cela, si la comédie conserve ses allures vivantes, son dialogue vif et bien coupé, quoique semé de polissonneries révoltantes, le style déclamatoire envahit la tragédie et remplace le naturel shakspearien. Ce mélange est le signe principal de la décadence qui se produit; mais dans cette décadence il y a encore beaucoup de vie

et surtout une dépense d'esprit et de gaîté très remarquable.

II.

John Dryden.

Son œuvre. — *Aureng-Zeb.*—*Le Moine espagnol.*—*Almanzor et Almahide.* — *Le Duc de Guise.* — *Amboyna.* — *L'Amour au couvent*, etc.

Le chef de l'âge dit classique en Angleterre est John Dryden. Son fameux *Essai sur la poésie dramatique*, qui fut comme le manifeste du parti, va servir de démonstration à l'opinion que nous venons d'émettre. Ce que Dryden admire surtout dans le théâtre français, c'est l'unité d'action. C'est plaisir de voir comme il gourmande ses compatriotes les poëtes du temps passé. Voici comment il expose sa théorie nouvelle, que toutefois il se gardera bien de suivre : « Il n'est sur aucune scène du monde, dit-il, chose aussi absurde que la tragi-comédie anglaise, qui est un drame où la farce se mêle tellement à l'action principale, que rien n'arrive à sa place. L'avantage des Français sur nous, c'est, dans leurs tragédies, de mêler, à l'histoire qui en est le fond, des détails probables qui laissent au poëte la

liberté de rendre, au dénoûment, la vertu triomphante. Si l'on considère les pièces de Shakspeare, elles sont plutôt des chroniques abrégées d'actions qui ont mis trente ou quarante ans à se produire, et qu'il nous représente en deux heures, résumant le tout dans une manière de miniature sans perspective qui rend ces ouvrages ridicules, au lieu d'agréables qu'ils devraient être. Un autre avantage des Français sur nous et sur les Espagnols, c'est qu'ils ne prennent d'une histoire que ce qui est nécessaire à l'action, sans l'embarrasser d'une foule d'incidents subalternes privés de liaison entre eux... Ben Jonson lui-même, dans *Séjan* et dans *Catilina*, a sacrifié à ce préjugé du mélange de la tragédie et de la comédie... Les caractères des personnages, dans les pièces françaises, se suivent jusqu'au dénoûment, où ils s'affirment par quelque incident nouveau; dans les pièces anglaises, au contraire, on voit les personnages changer tout à coup, sans motif plausible, et souvent même lorsque ce motif devrait avoir un résultat tout opposé. » (Dryden, *An Essay of dramatick Poesy*.)

Aureng-Zeb, ou le Grand-Mogol, joué au Théâtre-Royal en 1676, répond parfaitement à ce programme. C'est une véritable contrefaçon de la *Phèdre* de Sénèque et de Racine avec d'autres habits. Aureng-Zeb aimé de Nourmahal, sa belle-mère, et accusé par elle auprès de l'Empereur, c'est Hippolyte entre Thésée et la fille de Minos. Le ton déclamatoire de la tragédie latine est reproduit par Dryden avec un soin extrême, et le naturel est soigneusement banni de cette en-

nuyeuse composition. Dans le drame et dans la comédie, l'auteur anglais reprend le dessus. Là, le théoricien abandonne le sentier classique, tout en brûlant quelque encens encore en l'honneur de la période et de la circonlocution. Voyons Dryden à l'œuvre, dans l'un de ses drames les plus renommés, où la solennité du langage ne le préoccupe pas, comme lorsqu'il nage en pleine tragédie.

Le Moine espagnol (*The Spanish Fryar*) est l'histoire de la séduction d'une dame aragonaise par un jeune colonel qui prend pour entremetteur de ses plaisirs le directeur de conscience de la belle, un moine dominicain, très proche parent du Basile de Beaumarchais.

Doña Elvire rencontre sur la place de Saragosse le colonel Lorenzo. A ses galants propos elle répond qu'elle a un mari, si l'on peut appeler mari un vieillard cupide et jaloux. Bientôt la señora le quitte, à son grand regret et sans lui avoir dit son nom. Le jeune homme est bientôt abordé par son banquier, le seigneur Gomez, à qui il conte toute l'histoire. Au portrait qu'il trace de l'inconnue, Gomez reconnaît sa femme, et il se reconnaît lui-même dans la désignation impolie que la coquine a faite de sa personne. Il signifie à l'amoureux colonel que de sa vie il ne pénétrera dans sa maison, et celui-ci lui déclare à son tour une guerre ouverte. Il démolira la citadelle où l'on enferme la beauté qu'il adore, « dût-il la faire assiéger par les mille sauterelles en habits rouges de son régiment! »

Lorenzo fait appeler chez lui le père Dominique, confesseur de Doña Elvire. Le valet annonce la visite

d'un moine « assez gros et assez rond pour être pape. Ses joues sont rosées comme celles d'un coq d'Inde; son large ventre se promène majestueusement devant lui; c'est, en un mot, un vrai tonneau de dévotion. » Voici la scène édifiante qui se passe entre ces deux personnages :

LORENZO.— Reposez-vous, mon Père, je vous en prie, si vos minces fuseaux peuvent vous porter jusqu'à la prochaine chaise.

DOMINIQUE. — Je suis vieux et infirme, je dois l'avouer, à force de jeûnes.

LORENZO.— Votre teint pâle et vos joues rentrées ne l'indiquent que trop bien, mon Père ; allons ! à notre meilleure connaissance! Voici un souverain remède contre la vieillesse et le chagrin. (*Il boit et verse à boire au moine.*)

DOMINIQUE. — Cela vous a, en effet, une mine bien engageante ; je vous ferai raison. (*Il boit.*)

LORENZO.—Est-ce bien à votre goût, mon Père ?

DOMINIQUE. — Il vaut mieux, dit-on, réfléchir deux fois qu'une ; réfléchissons de nouveau. (*Il boit.*) En dégustant ce vin, je lui trouve un arôme des plus délicieux. Que Dieu me pardonne! j'ai oublié de boire à votre santé, mon fils, je ne suis pas d'habitude si impoli. (*Il boit de nouveau.*)

LORENZO. — Maintenant, mon Père, à notre besogne. J'ai l'intention de faire un acte de charité. Dans la dernière guerre, ma vie fut en grand danger, et je recommandai ma personne au bon saint Dominique.

DOMINIQUE. — C'était un atout dans votre jeu.

LORENZO. — J'ai été jusqu'à faire avec lui un marché ; j'ai promis que si j'en réchappais la vie sauve, et avec un peu de butin, je donnerais à quelque Frère de son ordre une partie de ma prise ravie aux infidèles pour être appliquée à des œuvres charitables.

DOMINIQUE. — Vous l'avez pris là par son faible : saint Dominique aime beaucoup qu'on fasse la charité.

LORENZO. — Les dépouilles ont été belles, et pour rien au monde je ne voudrais lui faire tort d'un farthing. Pour abréger mon histoire, je me suis enquis, parmi les Jacobins, d'un aumônier, et la voix générale a désigné Votre Révérence comme étant l'homme le plus digne. Voici cinquante bonnes pièces d'or dans cette bourse.

DOMINIQUE. — C'est trop, trop, en conscience !

LORENZO. — Allons, prenez-les, mon Père.

DOMINIQUE. — Non, vrai ! je n'ose ; ne me faites pas enfreindre mon vœu de pauvreté !

LORENZO. — Si vous êtes modeste, il faut que j'use de violence, car je suis le plus fort.

DOMINIQUE. — Eh bien, si vous m'y forcez, il n'y a pas à résister. Mais saint Dominique vous devra de vous tirer de nouveau d'affaire ; j'aurai soin de lui rafraîchir la mémoire à votre sujet.

LORENZO. — Vous pouvez avoir pour moi une plus grande complaisance en portant mes prières à une femme sainte.

DOMINIQUE. — Une femme sainte ?

LORENZO. — Regardez l'adresse de ce billet ; vous

connaissez Don Gomez et sa femme. (*Il lui donne une lettre.*)

DOMINIQUE. — Qui, Doña Elvire ? je suis son père spirituel.

LORENZO. — J'ai avec elle une affaire d'importance que je lui communique dans ce papier ; mais son mari est si horriblement jaloux...

DOMINIQUE. — C'est la quintessence de la jalousie ; il n'a pas de créature mâle dans sa maison, et il ne permet à aucun homme du dehors d'approcher de sa femme.

LORENZO. — Vous la voyez cependant, mon Père ?

DOMINIQUE. — Je suis son directeur et son guide dans les affaires spirituelles. Mais ce diable d'homme a ses moments d'humeur avec moi aussi, et l'autre jour il m'a appelé faux apôtre.

LORENZO. — Vraiment ? vous pourriez venger la querelle de l'Église. Ma lettre, mon père...

DOMINIQUE. — Je prendrai cela sur moi, car que puis-je refuser à un homme aussi charitable !

LORENZO. — Rapportez-moi une réponse. Cette lettre a une sœur jumelle qui lui ressemble ; il y a dedans aussi cinquante pièces d'or qui sommeillent, attendant d'autres charités à faire.

DOMINIQUE. — Mais quel peut être l'objet de cette lettre ?

LORENZO. — Rien de mal, je vous l'assure.

La scène suivante nous montre le banquier Gomez faisant une terrible algarade à sa femme, qu'il contraint de se mettre à genoux pour lui demander

pardon. Elle le menace de se plaindre à son confesseur.

« Vraiment ! répond le mari furieux, voilà votre remède. Ce paquet de tripailles saintes se lamente sans doute avec vous ; mais j'aurai, un de ces jours, les mains nettes de son autorité, et je lui dirai qu'il est le fils d'une.... — Fils de quoi ? interrompt le père Dominique qui vient d'entrer d'un air béat. — Mais fils de l'Église, mon Père ; il n'y a pas là de quoi vous offenser. »

Doña Elvire demande à parler en secret à son directeur de conscience.

« Tenez-vous à distance, dit le père Dominique au mari. »

La conversation suivante s'engage alors entre Elvire et son père spirituel :

Elvire. — J'ai honte d'avouer mes infirmités, mais vous avez toujours été pour moi un Père si indulgent ! Je vais donc me risquer à...., et cependant je n'ose.

Dominique. — N'allez-vous pas cacher votre blessure à votre chirurgien ?

Elvire. — Vous savez que mon mari est un homme d'âge, mais c'est mon mari, et, par conséquent, je me tairai. Pourtant son humeur est insupportable, encore plus que son âge ; il a chassé de mon cœur toute affection pour lui, et, si j'ose l'avouer, sa conduite m'a forcée de reporter sur un autre ce qu'il n'a pas su conserver.

Dominique. — Bien !... Non ! j'ai voulu dire abominable! (*A part:*) Fasse le ciel que ce soit mon colonel !

Elvire. — J'ai vu cet homme, mon Père, et j'ai encouragé ses attentions. C'est un jeune gentleman, un soldat du plus séduisant extérieur, et je ne sais ce qu'il adviendra de ses hommages, mais j'ai peur de ma faiblesse.

Dominique (*à part*). — C'est lui, c'est certain!... Elle a sauvé l'honneur de ma fonction en parlant la première ; maintenant, en avant la gravité !

Gomez (*à part*). — Ces chuchotements ne me présagent rien de bon, mais il me tient tellement sous sa domination que je n'ose l'interrompre.

Dominique. — Ma fille ! vous souvient-il de votre vœu matrimonial ?

Elvire. — Oui, à mon grand regret, mon Père, je m'en souviens : il a fait de moi une femme bien malheureuse!...

Dominique. — Un vœu est chose très solennelle, et il est bon de le garder... ; néanmoins il peut, en certaines occasions, être rompu... Avez-vous lutté de toutes vos forces contre cette fragilité ?

Elvire. — Oui, j'ai lutté, mais j'ai trouvé que j'allais contre le courant. L'amour, vous le savez, mon Père, est un grand faiseur de vœux, mais il les défait encore plus facilement.

Dominique. — Il vous faut toujours lutter ; mais néanmoins, quand nous avons fait notre possible, cela diminue le péché.

Gomez. — Je n'y tiens plus ! Vous confessez maintenant, Madame, vos énormités, je le vois par votre air hypocrite et vos yeux baissés : donnez-lui pour

pénitence, mon Père, de s'asseoir à nu sur un nid de frelons.

DOMINIQUE. — Paix ! vous dis-je ! votre femme est dans de bonnes dispositions et vertueuse, je le dis *in verbo sacerdotis.*

ELVIRE. — Je ne sais vraiment que faire, mon Père; ma position est critique, ainsi que celle du colonel, par amour pour moi.

DOMINIQUE. — Le colonel, dites-vous !

ELVIRE. — Vous le connaissez donc !

DOMINIQUE. — Si je le connais ! mais il me poursuit partout, et j'ai peur que ce ne soit par amour pour vous, car il m'a forcé de prendre une lettre, il y a seulement une heure, pour vous la remettre. Je l'ai prise, je l'avoue, de peur qu'il n'eût recours à une autre personne, mais avec la ferme résolution de ne jamais la placer dans vos mains.

ELVIRE. — Oh ! mon bon Père, donnez-la-moi, ou j'en mourrai !

DOMINIQUE. — Si vous insistez, je m'en remets à votre discrétion, mais quant à moi je m'en lave les mains.

ELVIRE. — Je vais m'agenouiller, mon Père, comme pour recevoir l'absolution; ayez soin seulement de vous tenir devant moi.

DOMINIQUE. — Soit ! mais à vos risques et périls. Vous êtes une enfant remplie de tendresse, qu'il ne faut pas réduire au désespoir; votre cœur est aussi doux et aussi tendre que l'est votre main. (*Il lui touche la figure, la prend par la main et lui donne la lettre.*)

GOMEZ. — Arrêtez ! arrêtez ! mon Père, vous outrepassez les devoirs de votre état !

Le Père prend enfin congé de ses hôtes, et Gomez le reconduit jusqu'à la porte, pour s'assurer, dit-il, qu'il ne volera rien en route ; car ce n'est pas sans raison que les moines portent de longues manches.

Le moine espagnol ne s'arrête pas en si bon chemin. Il introduit sous une robe pareille à la sienne le colonel au logis de Gomez. Dès que les amants se sont reconnus, le père Dominique prétexte un violent mal de tête, et il va prendre l'air dans le jardin. Elvire commence à craindre les suites de sa légèreté.

« Croyez-vous, lui dit Lorenzo, que ce soit pour égrener notre chapelet que le bon Père nous a laissés ensemble ? »

Ce mot rappelle à ses devoirs, du moins pour le moment, l'épouse plus qu'à moitié infidèle, et le retour du mari met fin au danger du tête-à-tête, mais le pauvre Gomez ne perdra rien pour attendre.

« Comment, Madame ! dit Lorenzo désappointé, vous m'invitez à un festin et vous me prêchez l'abstinence ?
— Non, répond Elvire ; laissez-moi faire, cher colonel, et ne demandez pas trop tôt le dessert. »

Telle est la pièce de Dryden le classique, le poëte le plus chaste ou, si l'on veut, le moins débraillé de cette période.

Dans le *Spanish Fryar,* comme dans les 26 autres pièces de théâtre qu'il écrivit, Dryden apporta les qualités qui distinguaient son talent, c'est-à-dire une grande richesse de langage et un soin très marqué

pour atteindre à la clarté et à la régularité du style dramatique des maîtres français. Quant à leur manière de composer la trame d'une action, il ne la crut pas possible devant un public anglais, qui veut du mouvement quand même et des situations fortes et accentuées. C'est là que sa pratique se sépare de sa théorie, et les œuvres qu'il produit dans ce double courant d'idées n'ont de classique que le nom. Aux excès de l'ancien drame national il ajoute la plaisanterie plus que salée. En somme, son éclectisme se compose de deux moitiés d'idées opposées l'une à l'autre et qui ne formeront jamais un tout ayant une valeur réelle. Aussi le théâtre de Dryden est-il tombé aujourd'hui dans l'oubli. On rend justice à la correction, au pittoresque, à la concision de son style, qui semble par instant vouloir se rapprocher de celui de Corneille; mais sa tragédie héroïque a trop de solennité dans la forme, et la rime qu'il aime à y introduire pour remplacer le vers blanc de ses prédécesseurs lui donne un ton perpétuel de plaidoirie. Ses caractères sont accentués, mais ils manquent de logique et n'intéressent jamais. Les passions tendres n'ont rien à voir avec la rhétorique de Dryden, qui n'arrache jamais une larme aux spectateurs.

Almanzor et Almahide, *ou la Conquête de Grenade*, est le complet modèle de l'*heroick play*, tel que l'entend Dryden; aussi l'auteur a-t-il mis en tête de cet ouvrage son *Essay*, ou son traité sur le genre qu'il préconise, comme étant le dernier mot du poëme dramatique sérieux, lequel doit être écrit en vers rimés,

à la manière des poëtes français. Rien de plus confus que le plan de cette pièce, ou plutôt de ces deux pièces, car chacune des deux parties est en cinq actes.

L'action se passe à Grenade, chez les Maures et au camp des chrétiens, hors des murs de la ville. Almanzor, le héros de la tragédie, est un inconnu qui se distingue, par sa force et son courage, dans une altercation où il intervient entre les Zégris et les Abencerrages. Le Roi le condamne à périr pour avoir tué l'un de ses chevaliers; mais le frère du Roi demande grâce pour le héros qu'il a fait venir d'Afrique, dans le but de protéger Grenade contre l'invasion chrétienne.

Après une série d'événements aussi inattendus que pleins d'invraisemblance, l'orphelin Almanzor reconnaît son père dans le Duc d'Arcos, qu'il va frapper après l'avoir vaincu. Un bracelet de rubis, attaché au poignet du guerrier maure, sert de signe de reconnaissance, et le fils retrouvé par le loyal Duc devient, après la conquête de Grenade, le sujet dévoué de Ferdinand et d'Isabelle, qui lui permettent d'épouser la veuve du roi Mohammed Boabdelim.

Dryden, dans un post-scriptum imprimé à la suite de sa bilogie, sous le titre d'*Essai sur l'ancienne poésie dramatique*, défend son système contre les critiques, et il fait intervenir dans le débat Horace, Virgile, Shakspeare, Fletcher et Ben Jonson. Il prétend prouver que la plupart des ouvrages de l'auteur immortel d'*Hamlet* et d'*Othello* sont fondés sur des impossibilités et des incohérences, et l'on vient de voir s'il est, je ne dirai pas dans Shakspeare, mais dans Kid ou

dans Chettle, rien de plus incohérent que le poëme héroïque analysé plus haut.

La tragédie de Dryden intitulée *le Duc de Guise*, qui met en scène, avec peu de vraisemblance, une rivalité d'amour entre le roi Henri III et le chef de la maison de Lorraine, pour les beaux yeux d'une dame portant le nom trop peu poétique de Marmoutière, ne donne pas une meilleure idée de l'invention du poëte lauréat de Charles II. Guise reproche à celle qu'il aime de s'être vendue au Roi ; elle répond à Guise que son seul souci est de le sauver de la mort que ses ennemis lui préparent. Après avoir ameuté le peuple en sa faveur et bravé le Roi jusque dans son Louvre, le Duc quitte Paris pour aller préparer la guerre civile. Il pardonnera à sa maîtresse si elle veut le suivre et s'attacher pour jamais à sa fortune ; mais Marmoutière lui déclare que la trahison lui fait horreur, et qu'elle abandonne un rebelle que l'ambition a perdu. C'est cette jeune fille qui décide ensuite Henri III à s'aller mettre à l'abri contre un coup de main dans le château de Blois. Le dénoûment se fait selon l'histoire, au moyen de l'assassinat de Guise, et la belle Marmoutière, désormais étrangère au monde, se retire dans un couvent. Cette tragédie du *Duc de Guise* fut écrite en collaboration avec Nathaniel Lee.

Dryden donne aussi le titre de tragédie à un bizarre mélodrame, qui porte pour titre : *Amboyna*, *ou les Cruautés des Hollandais envers les marchands anglais*, et qu'il dédie à lord Clifford de Chudleigh. Son but évident est d'exciter l'animosité populaire contre la

nation hollandaise. C'est une pièce de circonstance, comme il l'avoue lui-même dans son épilogue. Le fils du gouverneur d'Amboyna viole dans une forêt la fiancée d'un capitaine anglais, et l'abandonne après l'avoir attachée à un arbre. L'Anglais tue le Hollandais, qui, certes, l'a mérité, et le gouverneur, pour se venger, accuse le capitaine et ses compatriotes d'une conspiration contre l'État. Il les fait condamner et exécuter, et la fiancée meurt de son désespoir.

Le chapitre des tragédies compte encore à son actif: *Le Royal Martyre*, où figurent Maximien, tyran de Rome, Bérénice, sa femme, et sainte Catherine, princesse d'Alexandrie; une imitation d'*Œdipe*, en collaboration avec Nathaniel Lee; *La Reine indienne* et *Le Roi indien*, qui lui fait suite; *Cléomènes, ou le Héros de Sparte*, et enfin *Don Sébastien, roi de Portugal.*

En général, la comédie de Dryden n'est pas franchement libertine, comme celle de Wycherley; elle vise à la complication de l'intrigue, aux quiproquos et aux grossiers moyens d'exciter le rire d'un public plus glouton d'amusements que gourmet dans leur choix. *The Assignation, or Love in a numery* (*Le Rendez-vous, ou l'Amour au couvent*), est un exemple dans ce genre.

La scène est à Rome. Le Duc de Mantoue et son fils Frédéric sont tous deux amoureux d'une certaine Lucretia, qui, retirée dans un couvent, se destine à entrer en religion. L'apprentie nonne a fait une escapade au bal masqué, où ils l'ont rencontrée avec une

novice, sa complice de plaisir. Dès que le père, par une lettre égarée, apprend qu'il a son fils pour rival, il veut l'éloigner de Rome; mais, après une lutte où le fils offre au père le sacrifice de sa vie plutôt que de renoncer à sa passion, le Duc se résigne à ne plus songer à son caprice.

Ascanio, le page de Frédéric, est tout feu et passion pour la nonne qui accompagnait Lucretia, et, dans l'effervescence de la jeunesse, il lui avoue, dans le langage peu gazé de l'époque, « qu'il voudrait bien savoir de quoi elle est faite. » Deux autres gentilshommes mènent aussi de front une intrigue amoureuse avec les nièces du gouverneur de la ville, et un valet mélomane se jette continuellement en travers de l'action pour amener des quiproquos plaisants. On le prend pour son maître dans l'obscurité, et il en profite. Il naît de tout ceci un imbroglio dont on a peine à sortir, jusqu'à la scène finale, où tout s'explique enfin, dans les jardins de la communauté, lieu habituel des rendez-vous nocturnes, où tous se trouvent réunis à la fois. La supérieure, qui a découvert l'intrigue, veut éviter le scandale, et fait emmener les dames par leurs amoureux. Le page laisse au couvent la religieuse, qui voudrait bien le suivre dans le monde ; il viendra quelquefois lui dire bonjour à travers la grille du parloir.

Le Mariage à la mode, comédie dédiée au Comte de Rochester, semblait indiquer par son titre une satire des mœurs de la cour de Charles II, et c'était un sujet fait pour solliciter la verve d'un auteur comique; mais, dès les premières scènes, nous nous retrouvons en plein

imbroglio à l'espagnole ; ce n'est plus la comédie ancienne et ce n'est pas la nouvelle. Dryden se bat les flancs pour paraître plaisant, et il n'a nullement dans sa pédanterie les allures débraillées d'un homme de la Régence, encore moins d'un *baller* de la compagnie des Sedley et des Buckhurst. *Sir Martin Mar-all, ou la Feinte Innocence*, pièce en prose, est un mélange de tous les genres, une sorte d'habit d'Arlequin, où l'on retrouve des scènes de l'*Amant indiscret*, de Quinault, et de l'*Étourdi*, de Molière. *Albion et Albanius* est un simple *masque*, qui fut monté avec beaucoup de luxe sous le règne de Jacques II, mais qui obtint peu de succès. J'aurai mentionné toutes les comédies de Dryden en inscrivant ici les titres suivants : *L'Amour secret de Limberham*, *Le Faux Astrologue* et *Le Galant farouche*, le début de l'auteur en 1663. *Les Rivales* constituent une tragi-comédie en vers, dédiée au Comte d'Orrory, grand amateur de tragédies et de style héroïque. Dryden, en vertu de ses théories, s'est donné en outre la satisfaction de refaire plusieurs pièces de Shakspeare : *La Tempête ; Troïlus et Cressida ; Antoine et Cléopâtre*, celle-ci sous le titre de *All for love* (*Tout pour l'amour*). Il a aussi arrangé à sa manière l'*Amphitryon*, de Plaute, et, en passant, il a pris à pleines mains (je ne le blâme pas) dans Molière.

Ce bagage littéraire se complète par *le Roi Arthur*, opéra joué au théâtre de la Reine en 1691. Les incidents de cette pièce sont puérils et extravagants ; David Garrick l'arrangea plus tard et la fit représenter,

en 1770, à Drury-Lane, avec une belle mise en scène. Le dernier ouvrage écrit par Dryden pour le théâtre, en 1691, est l'*Amour triomphant*, tragi-comédie, qui fit son apparition au théâtre Royal. Le sujet est à peu près le même que celui de *King and no King*, de Fletcher.

La vie de Dryden est trop connue pour la reproduire ici. On lui reproche d'avoir flatté Charles II après avoir loué Cromwell, d'avoir vendu ses dédicaces aux jeunes seigneurs qu'il méprisait, tout en les comblant d'éloges. Il fut poëte lauréat, en 1668, à la mort de Davenant, ce qui déchaîna contre lui ce que le docteur Johnson appelle *les vautours du théâtre*, c'est-à-dire les petits auteurs tombés et jaloux. Les courtisans poëtes, Buckingham et Rochester, brouillés avec Dryden, ne le ménagèrent pas. Le premier fit de lui, sous le nom de Bayes, le héros de sa comédie burlesque intitulée *the Rehearsal* (*la Répétition*); le second mit à ses trousses la meute des aboyeurs littéraires, parmi lesquels Elkanah-Settle et Shadwell, dont nous allons parler.

III.

Settle, Lee, Shadwell, Crowne, Etheredge.

Rochester fit représenter au théâtre de la cour, à White-Hall, une mauvaise tragédie de Settle, *l'Impératrice de Maroc*, qui obtint, grâce à lui, des applaudissements nombreux, sinon mérités. On opposa cette tragédie aux œuvres de Dryden, comme en France on avait opposé à la *Phèdre* de Racine la *Phèdre* de Pradon. En 1775, le vindicatif Rochester, comblant la mesure de ses mauvais procédés, faisait préférer à Dryden John Crowne, qui, dans ce temps, n'avait encore aucune réputation, pour écrire un *masque* destiné au divertissement du palais, et cela quoique Dryden portât officiellement le titre de poëte lauréat. Dryden, très justement irrité, se rebiffa dans sa préface de *All for love*, où il attaqua vivement les gentilshommes de plume, et, dans son *Essai sur la satire* (écrit en collaboration avec lord Mulgrave), il prit nominativement à partie Rochester, lui reprochant la couardise qu'il avait montrée dans une affaire d'honneur avec ce même lord Mulgrave. Rochester, se contenta de répondre, dans une lettre adressée à l'un de ses amis, qu'il n'était nullement courroucé du procédé de Dryden et qu'il estimait ce poëte singulier « à l'égal d'un porc qui jouerait du violon. » Néanmoins, un soir, revenant du

café Will à sa maison de Gérard-Strett, le pauvre Dryden fut bâtonné par des inconnus, aux gages sans doute de son ancien protecteur. Ne quittons pas Dryden sans mentionner Nathaniel Lee, qui fut son collaborateur dans *Œdipe* et dans le *Duc de Guise*. Le pauvre Nathaniel, d'abord acteur, puis auteur, perdit la raison et fut enfermé à Bedlam. Rendu à la santé, il vécut peu; en 1692 on l'enterra dans l'église de Saint-Clément, à Londres. Dryden célébra dans ses vers la vigueur de sa jeune muse :

The too much vigour of his youthful muse.

Nathaniel Lee écrivit onze tragédies, qu'Addison louait hautement. Les plus estimés de ces ouvrages sont *les Reines rivales*, *Mithridate* et *Lucius Junius Brutus*. Le style de Lee est un mélange de force et d'extravagance qui s'explique par le peu de solidité des organes intellectuels de ce poëte infortuné. A part quelques rodomontades que l'on doit blâmer, le *Junius Brutus* contient de vraies beautés. Les adieux de Brutus à son fils qu'il vient de condamner au supplice des traîtres sont très touchants et très énergiquement versifiés. *Les Reines rivales* passent pour l'une des meilleures pièces de Nathaniel Lee; cette tragédie se maintint longtemps au répertoire.

Examinons maintenant les rivaux suscités par les poëtes de cour contre Dryden, c'est-à-dire Thomas Shadwell et John Crowne.

Thomas Shadwell, qui fut poëte lauréat du roi Guillaume III, descendait d'une ancienne famille de robe

du Staffordshire. Riche de son patrimoine, il tourna le dos à la chicane et se mit à voyager pour s'instruire, puis il rima quelques vers, et, pris de passion pour le théâtre, il écrivit dix-sept pièces entre les années 1665 et 1692, parmi lesquelles douze comédies. Il attaqua vivement Dryden, après la représentation du *Duc de Guise*, dans une lettre à un ami (*a letter to a friend*), et Dryden lui répondit par une *Refutation.*

Les comédies de Shadwell ont de l'humour ; il trace çà et là des caractères originaux et qui se soutiennent bien. Sa plaisanterie est fortement graveleuse, comme celle de tous ses contemporains. *Les Amants entêtés*, joués au théâtre du Duc, en 1667, sont composés, comme il le dit dans sa préface, avec le souvenir des *Fâcheux* de Molière. La pièce est régulière et divertissante. L'*Avare* , les *Humoristes*, sont des tentatives sur le domaine de la comédie de caractère.

Shadwell dédie ses *Humoristes* à la Duchesse de Newcastle, en lui rappelant que son noble époux, l'excellent lord, a bien voulu protéger les *Sullen lovers.* Il se défend, dans cette dédicace, contre ceux qui prétendent qu'il a mis à la scène des hommes vivants et qu'il leur a donné impertinemment leur propre langage. « Je ne puis cependant, répond-il, inventer des mots nouveaux et des phrases de fantaisie. » Cet ouvrage, dédié à une femme du grand monde, est d'une indécence sans pareille. Les mots techniques y sont employés sans aucune vergogne. L'un des galants de la pièce figurerait mieux à l'hôpital que dans un salon. Au lever du rideau, il appelle à grands cris son chirur-

gien et demande qu'on lui ôte un emplâtre qui le brûle comme de l'eau-forte, ce qui ne l'empêche pas de conter des douceurs aux femmes. Drybod, le freluquet fantasque; Brisk, l'évaporé qui se mêle de tout; Sneak, le chapelain pédant; Pullin, le chirurgien français, ancien barbier dans son pays; mistress Errant, la marchande à la toilette, et mesdemoiselles Striker et Frisk, complètent un cours de morale qui n'a son pareil dans nul autre théâtre.

Saint-Évremond faisait grand cas d'*Epsom Wells*, comédie de Shadwell, représentée par la troupe du Duc en 1676, et il la comparait, pour le mérite, au *Bartholomew Fair*, de l'auteur de *Volpone* et de *la Femme silencieuse*, dont il s'est un peu inspiré. Le *Virtuose* procède encore de Ben Jonson, et le *Libertin* est un canevas espagnol tourné à la tragédie. Langbaine donne des louanges à la *Veuve fidèle*, qu'il regarde comme une vraie pièce contenant de l'observation et de l'esprit.

John Crowne, cet autre ennemi de Dryden, était venu de la Nouvelle-Écosse, possession anglaise en Amérique, pour tenter la fortune à Londres. D'abord huissier chez une dame de qualité, il rejeta la livrée et se fit auteur dramatique, comme le barbier Figaro. Sa chance la plaça sur le chemin de Rochester, qui le paya pour faire campagne contre Dryden. Cette complaisance lui valut la commande du masque de *Calisto*, aux dépens du poëte lauréat. Crowne, à cette époque, n'avait encore donné que quatre pièces, qui avaient obtenu des succès d'estime. Grâce à son introducteur à

la cour, il gagna la faveur du Roi, et d'auteur comique il devint homme politique, comme de valet il était devenu poëte. Le *tory* Crowne écrivit les *Politiques de la Cité*, où il satirisa le parti whig. Il eut l'honneur de l'avoir pour opposant à la représentation de sa pièce. Le Roi intervint et ordonna que la comédie serait jouée. C'était une espèce d'imitation de ce qui s'était passé à Versailles pour le *Tartufe*. L'ancien huissier, arrivé au comble de ses vœux, gagna, ce qui fait surtout le succès d'un homme, des ennemis. Le roi Charles II lui accorda maintes gratifications, et sa fortune aurait été en bon chemin sans l'apoplexie qui vint frapper Sa Majesté pendant les dernières répétitions de la meilleure comédie de son poëte ; cette comédie a pour titre *Sir Courtly Nice*. Le sujet est emprunté à une pièce espagnole, et quelques détails proviennent des *Précieuses ridicules*, de Molière. On goûta surtout le développement des personnages comiques de Crak et de Hothead (*tête chaude*). Ce fut la dernière pièce que produisit Crowne avant la révolution de 1688. Il donna depuis six autres pièces, dont trois tragédies et trois comédies; parmi ces dernières, *le Petit Maître marié* obtint un certain succès. Dans sa préface, Crowne entreprend sa propre défense contre les critiques qui attaquaient la moralité de ses sentiments et la qualité de ses écrits. Il mourut en 1703.

Un gentleman de la cour de Charles II et de Jacques II, un compagnon de débauche de Rochester et de Buckingham, George Etherege, fit représenter trois comédies, qui furent très chaudement accueillies :

L'Amour dans un baquet, *Elle voudrait si elle pouvait* et *L'Homme à la mode*. Le second de ces ouvrages fut très goûté. Shadwell assure, dans la préface de sa comédie des *Humoristes*, que c'est la meilleure pièce de ce temps. Dennis loue la pureté et la grâce du dialogue; mais toutes ces qualités, si brillantes alors, sont bien difficiles à reconnaître aujourd'hui. Ces pièces n'ont conservé de valeur que comme échantillons du langage des grands seigneurs de cette époque.

IV.

Thomas Otway.

Au milieu de cette disette de poésie et d'invention dramatique, nous rencontrons une intelligence supérieure à son temps, un écrivain qui mourut à trente-quatre ans, après avoir donné au théâtre dix pièces, dont trois de premier ordre. Né à Trotting en Sussex, l'an 1651, fils d'un clergyman, élevé au collége du Christ, à Oxford, d'où il sortit sans prendre ses degrés, Thomas Otway débuta comme acteur, à Londres, en 1672. Son peu de succès dans la tragédie de mistress Behn, *le Fiancé jaloux* (*the Jealous Bridegroom*), le décida à changer de profession. Il écrivit alors trois tragédies qui furent successivement représentées,

mais qui le laissèrent dans un extrême dénûment. En 1677, il obtint, par la protection du Comte de Plymouth, une commission de cornette dans un régiment qui partait pour les Flandres. A son retour, il quitta l'uniforme pour se livrer entièrement au métier d'auteur dramatique, vers lequel l'entraînait son goût.

Son *Don Carlos*, joué au théâtre du Duc, avait été fort applaudi, mais lui avait rapporté plus de renommée que d'argent. Une tragédie d'*Alcibiade*, des traductions de la *Bérénice* de Racine et des *Fourberies de Scapin* de Molière, ne lui furent pas plus profitables. Sa comédie intitulée *l'Amitié à la mode* (*Friendship in fashion*) obtint, en 1678, un succès très vif. Puis suivirent la tragédie de *Caius Marius* et *l'Orpheline* (1680), puis la *Fortune du soldat* (*Soldier's Fortune*), en deux parties, et enfin *Venise sauvée* (1685).

Quelques mois après le succès éclatant de ce dernier ouvrage, le pauvre Otway, traqué par ses créanciers, se réfugia à l'auberge du Taureau, à Tower-Hill. Après un jeûne forcé de plusieurs jours, il trépassa, dit-on, pour avoir mangé trop avidement un pain qu'il devait à la charité d'un passant. Cette lamentable histoire est de tradition, mais je ne la vois pas racontée par un chroniqueur contemporain de quelque autorité. Le journal de Pepys s'arrête malheureusement à l'année 1669. Quoi qu'il en soit, il demeure avéré que ce jeune homme, d'un mérite très réel, eut une fin déplorable et qui fait peu d'honneur aux puissants du jour qu'il avait adulés dans ses poésies et dans ses dédicaces. Il était bon royaliste, et le Roi l'abandonna. Le Duc d'York,

qui avait accepté l'hommage de *Don Carlos*, le délaissa. Le morceau de pain qui l'étouffa, il ne le trouva ni chez le Comte de Dorset et de Middlesex, à qui sont dédiés l'*Alcibiade* et le *Friendship in fashion*, ni chez lord Elande, ni chez la Duchesse d'York, ni chez le Vicomte de Falkland, ni chez la Duchesse de Portsmouth, dont les noms figurent en tête des autres pièces de cet infortuné.

Tel fut, à divers degrés, le triste destin de plusieurs grands esprits dont on a vu les souffrances dans le présent livre, et en tête desquels il faut inscrire, pour la mémoire des peuples et des gouvernements, Gil Vicente, Camoëns et Michel Cervantès !

Sans doute, Thomas Otway n'est pas un génie comme l'auteur des *Lusiades* et celui de *Don Quichotte* ; c'est un poëte capricieux et incorrect, qui a tous les défauts des écrivains de ce temps de décadence, mais il est doué d'une âme ardente, et il sait faire vibrer la vraie corde du sentiment et de la passion. On ne trouve pas chez lui la froide déclamation de Dryden, mais un langage naturel, toujours en harmonie avec le personnage et la situation. L'influence de la tragédie française se fait bien sentir çà et là par les redondances et l'enflure, mais les caractères sont tracés d'une main ferme, et le dialogue rappelle souvent, quoique d'un peu loin, celui de Shakspeare. On ne peut dire où se serait arrêtée l'inspiration de ce dramatiste si on lui avait accordé le moindre secours dans sa désastreuse agonie. Il fait quelquefois allusion, dans ses poésies détachées et dans ses comédies, à cette triste situation. Dans la

Fortune du soldat, par exemple, Courtine et le capitaine Beauregard échangent ces paroles :

« C'a été votre faute de quitter le service étranger pour revenir au foyer et vous montrer loyal, et maintenant nous mourons loyalement de faim. — Je te dis que loyauté et misère c'est tout un. Les vieux cavaliers avaient fait une telle provision de misère dans l'exil de nos souverains, qu'il en reste encore pour leur postérité. » (*The Soldier's Fortune*, acte I, sc. I.)

Les critiques anglais n'attachent une grande valeur qu'à deux des pièces d'Otway, *l'Orpheline* et *Venise sauvée*. Je crois que *Don Carlos*, en dépit de ses défauts, est digne d'une appréciation plus favorable. Les comtemporains pensaient ainsi. Une lettre de Booth à Aaron Hill, citée par David Erskine Baker dans sa *Biographia dramatica*, contient les lignes suivantes : « M. Betterton (le grand acteur de l'époque) me faisait » observer, il y a des années, que *Don Carlos* réussit » beaucoup mieux que *Venise sauvée* ou l'*Orpheline*, » et qu'il fut infiniment plus applaudi et pendant un » bien plus grand nombre d'années. » On assure en effet qu'il fut représenté trente fois de suite, ce qui est tellement extraordinaire pour le temps, que le docteur Johnson doute de la véracité de cette tradition.

Avant Schiller, avant Alfieri, avant Don Diego Ximenes de Enciso, Otway mit en scène cette fable du prince Don Carlos, dont les incidents ne sont pas aussi historiques qu'on a bien voulu le dire. C'est Otway qui de ce garnement aux cheveux rouges, conspirant contre son père, fit le premier un prince accompli, au

physique comme au moral ; c'est Otway qui créa le sympathique personnage de la Reine Isabelle de Valois, ce cœur tendre et fier résigné au devoir, fort contre la calomnie, et qui pardonne en mourant ; c'est lui aussi qui dessina la figure du Marquis de Posa, cet ami généreux, plein de dévoûment pour le Prince, et bien plus espagnol dans la pièce anglaise que le philosophe inventé par Schiller pour obtenir les bravos des universités de l'Allemagne. La Princesse d'Eboli joue, dans la tragédie d'Otway, un rôle de *repoussoir* qui rappelle les horreurs du *Hieronimo* de Kid et du *Diable blanc* de Webster. Son mari, Ruy Gomez, est un véritable démon incarné qui emploie les perfides arguments d'Yago près du Roi pour l'amener à égorger sa femme, cette autre Desdémone, et il est lui-même, au dénoûment, poignardé par Philippe, qui venge sur lui le meurtre de la Reine et du Prince. La belle scène de l'aveu que fait de son amour la Princesse d'Eboli à l'Infant dans la pièce de Schiller, le dédain de Don Carlos pour cet amour, la découverte de sa passion pour la femme de son père, le péril où le jette cet incident inattendu, se trouvent en germe dans la tragédie d'Otway. Seulement le poëte allemand du XVIIIe siècle se montre plus adroit, plus homme de tact que le dramatiste anglais du temps de Charles II. Celui-ci dit brutalement les choses, comme il les sent, et toute sa délicatesse de sentiment est réservée pour le seul rôle de la Reine. Eboli, avec ses trois amants et son cynisme effronté, n'a pas, chez Otway, les grâces félines de l'Eboli de Schiller. Elle parle avec une fran-

chise et un laisser-aller sans exemple de Ruy Gomez, son mari : « Vieux radoteur faible et impuissant, condamné, hélas ! à dire seulement ce qu'il voudrait faire. » Elle regrette trop franchement « sa jeunesse et sa santé sacrifiées pour lui, comme des ornements perdus pour embellir une tombe. » La première entrevue de la Reine et de Carlos dans les jardins d'Aranjuez n'a pas non plus, chez Otway, la recherche de vraisemblance historique qui a préoccupé Schiller. Dans la pièce allemande, la Reine, qui marche, selon l'étiquette castillane, entourée de ses femmes, se débarrasse adroitement de sa dame d'honneur, et elle ménage ainsi à Carlos l'occasion de se présenter sans péril. Otway, non plus qu'Alfieri, ne connaissent ces préparations savantes. Alfieri place même les deux amants en présence dès le lever du rideau , maladresse que lui reproche lord Byron. La dernière entrevue de l'Infant et d'Isabelle de Valois, que vient surprendre le Roi accompagné de ses bourreaux, clôt magnifiquement le drame de Schiller. « Voici mon dernier mensonge ! dit Don Carlos en remettant son masque pour partir. — Oui, ton dernier, » répond Philippe, et il ajoute, en se tournant vers le grand inquisiteur : « J'ai rempli ma tâche, faites la vôtre ! »

Otway s'est trop souvenu de la *Phèdre* de Sénèque ; il fait , avant la catastrophe , reconnaître par le Roi la calomnie qui vient de lui arracher la condamnation de son fils. La Princesse d'Eboli , frappée d'un coup de poignard par son mari , expire en avouant son crime , et l'on apporte l'Infant, qui s'est ouvert les veines dans

un bain. Carlos et la Reine meurent sous les yeux de Philippe, en prenant le ciel à témoin de leur innocence. Les dernières paroles du Roi, au lieu d'être des mots de vengeance, sont des mots de repentir : « Néron était Empereur; il tua sa mère, et moi j'ai surpassé sa cruauté : j'ai assassiné une épouse fidèle et un fils innocent! » Dans la pièce d'Alfieri, tout se passe selon les us de la tragédie classique : Don Carlos se tue sous les yeux du Roi, sans que personne l'en empêche, et il invite la Reine à l'imiter :

.... Mirami... Io moro.
Segui il mio esempio...

La Reine saisit alors la dague de Philippe et s'en perce le sein.

De parti pris, Otway a évité de mettre en scène, dans son ouvrage, l'Inquisition; il s'est privé ainsi d'un des éléments les plus riches de son sujet et dont Schiller a tiré de si grands effets. Otway, fils du révérend Humphrey Otway, recteur de Woolbeding, ne devait cependant pas craindre de blesser les scrupules catholiques dans un pays protestant et sous un roi épicurien. Il faut croire qu'en 1676, à Londres, cet élément n'était pas dans le goût du jour, comme il le fut un siècle plus tard en Allemagne, quand Schiller écrivit son *Don Carlos* sous les ombrages de Bauerbach, subissant l'influence de la philosophie moderne et séparé par quelques années seulement de la révolution française.

La pièce espagnole de Don Diego Ximenès de

Enciso, sur le sujet de Don Carlos, est complétement nulle comme valeur littéraire ; son côté curieux, c'est le caractère qu'elle prête au fils de Philippe II, ce sont les incidents de la vie et de la mort de ce Prince, qui s'éloignent absolument de la tradition généralement adoptée hors de l'Espagne. Don Carlos se produit ici avec ses vices et l'espèce d'insanité d'esprit que lui attribuent les récits espagnols du temps. Il court les rues la nuit, escorté d'une bande de débauchés qui battent les passants, enlèvent les femmes et mettent le feu aux maisons où ils trouvent de la résistance. Il précipite du haut d'un balcon l'un de ses chambellans, Don Alonso de Cordoba, parce qu'il ne s'était pas rendu assez vite à ses ordres ; il soufflette son gouverneur, Don Garcia de Tolède, qui lui reprochait ses excès. Le Roi son père, tout en récriminant contre ses intelligences avec les mécontents des Flandres, est prêt à tout lui pardonner ; mais le caractère indomptable de Carlos résiste à ses prières ; l'Infant se retire chez lui, la fièvre s'empare de son faible cerveau, et un fantôme lui apparaît, lui annonçant qu'il ne régnera pas. Il expire enfin dans les bras de son père désolé. La pièce de Ximenès de Enciso ne montre pas la reine Isabelle et ne la nomme même pas ; l'héroïne de la pièce espagnole est une Doña Violante que le Prince poursuit de ses assiduités et qui ne répond pas à ses avances. Cette intrigue de la Reine et de Don Carlos est, du reste, parfaitement apocryphe, et pas un historien espagnol n'en fait la moindre mention. Elle est due aux romanciers et aux historiens étrangers. Don

Carlos fut emprisonné dans son appartement par son père, pour une faute mystérieuse que Philippe ne fit jamais connaître ; mais, dans sa lettre au Pape, il dit que cette faute ne fut commise *ni contre sa personne ni contre la foi.* Il est constant que la Reine, comme les autres grands personnages, sollicita, sans l'obtenir, la faveur d'aller rendre visite au prisonnier. Assurément elle n'aurait pas hasardé cette démarche si le moindre soupçon sur sa vertu avait pu exister dans l'esprit de son mari. L'Inquisition n'intervint pas non plus dans l'affaire, et rien ne prouve que Philippe II ait été pour quelque chose dans la mort de son fils. L'Espagne, du reste, gagna beaucoup en perdant ce maniaque dépravé, qui eût été pour elle un triste souverain.

L'Orpheline, ou le Mariage malheureux (*The Orphan, or the Unhappy Marriage*), est un sujet emprunté par Otway à un livre de Brandon intitulé *English Adventures.* Cette espèce de tragédie bourgeoise, écrite en vers blancs, est restée longtemps au répertoire, et le rôle de Monimia a toujours produit un très grand effet quand il a été joué par des actrices de talent, telle mistress Barry, qui le créa au théâtre du Duc, en 1680. Comme forme, la pièce est un compromis entre le vieux fonds dramatique national et les fameuses règles rapportées de Versailles dans les bagages des émigrés britanniques. Son action se renferme dans les vingt-quatre heures réglementaires, et elle ne sort pas du même château. Elle est, de plus, ornée de songes récités, parée de périodes sonores ; mais, quand la

situation devient poignante, le naturel reparaît et la rhétorique rentre dans les cartons de l'auteur. Voltaire s'est beaucoup égayé sur cette *Orpheline*, dont il a donné une analyse grotesque, sous la signature de Jérôme Carré, et qu'il a traitée avec le même mépris que l'*Hamlet* de Shakspeare. Il appelle cela « mettre les pièces du procès sur le bureau. » L'opinion du grand philosophe se résume dans cette question : « Comment a-t-on pu admirer de pareils ouvrages dans un siècle qui a produit le *Caton* d'Addison? » Ainsi Shakspeare, et Otway bien loin après lui, sont bons « pour les porteurs de chaises, pour les matelots, les fiacres et les courtauds de boutique ! » et le comble de l'art, c'est le *Caton* d'Addison ! Ce qui choque Voltaire par-dessus tout, c'est le mélange des scènes dramatiques avec les scènes comiques dans un même ouvrage. Ses habitudes littéraires se refusent absolument à cette mode étrangère. C'est une dissonance criarde qui grince à son oreille, et cette condamnation absolue de la forme l'empêche de regarder le fond. Ce sujet de *l'Orpheline* renferme pourtant en lui un puissant effet dramatique, et son développement donne une nombreuse série de situations qui provoquent alternativement les deux grandes émotions recommandées par la Poëtique grecque : la crainte et la pitié. Deux frères, Castalio et Polydore, sont amoureux d'une jeune fille appelée Monimia, une orpheline que leur père a élevée. L'un d'eux, Castalio, l'épouse en secret ; l'autre frère, qui ignore cette circonstance et qui a découvert un rendez-vous donné à

son rival, se glisse à sa place, pendant la nuit, dans la chambre de la belle, et ce n'est que le lendemain qu'il apprend la faute irréparable qu'il a commise. Cette faute causera la mort d'un frère qu'il aime et d'une femme désespérée qui se trouve être criminelle sans le savoir. Elle paraît aux yeux de son mari, pâle, résignée, ne se plaignant ni du sort ni de la méchanceté des hommes. Un breuvage empoisonné qu'elle a pris va guérir tous ses maux. « Quand je serai dans la tombe, dit-elle, et tout à fait oubliée, sois heureux avec une plus belle fiancée; mais jamais aucune femme ne t'aimera comme Monimia t'a aimé. Quand je serai morte, et je le serai bientôt, parle bien de moi, et si de mauvaises langues attaquent mon honneur, rends une noble justice à la mémoire d'une pauvre malheureuse que tu as honorée de ton amour. Comme la tête me tourne! comme il fait sombre! Adieu! (1) »

Venice preserved, or a Plot discovered (*Venise sauvée, ou le Complot découvert*), la pièce la plus remarquable qu'ait produite le vigoureux esprit d'Otway, ne ne précéda que de quelques mois la mort déplorable du poëte. Les créanciers s'étaient sans doute partagé les sommes que l'ouvrage avait données comme droit

(1) When I' m laid low in the grave and quite forgotten,
May' st thou be happy in a fairer bride:
But none can ever love thee like Monimia.
When I am dead, as presently I shall be...,
Speak well of me; and if thou find ill tongues
Too busy with my fame, don't hear me wrong'd
'Twill be a noble justice to the memory
Of a poor wretch once honour'd with thy love.
How my head swims! 'Tis very dark! Good night!

d'auteur. Le succès fut considérable et se prolongea pendant de longues années. Aujourd'hui, quand on relit ce drame, on y reconnaît des scènes de premier ordre, presque dignes de Shakspeare. On y admire une merveilleuse énergie de langage et une rare habileté dans le dessin des caractères. La crudité de certaines expressions, l'inconvenance de quelques passages, comme par exemple le dialogue du sénateur Antonio avec la courtisane Aquilina, sont là comme le cachet de l'époque, et l'on ne saurait les reprocher à l'auteur, dont la composition reste pleine de grandeur dans son ensemble. Le roman de l'abbé de Saint-Réal, intitulé : *Histoire de la conjuration des Espagnols contre Venise,* fournit à Otway l'argument de sa pièce, qu'il embellit de toutes les inventions de son énergique esprit. Le premier acte est un vrai chef-d'œuvre d'exposition animée et pittoresque. Jaffier, qui a enlevé la fille du sénateur Priuli et qui l'a épousée malgré son père, s'est ruiné pour maintenir le luxe de sa femme, qu'il adore. Il rencontre sur le port son ami Pierre, un aventurier besoigneux comme lui. « Je réfléchissais, lui dit-il, à l'origine que peut avoir cette vertu damnée qu'on appelle l'honnêteté. » Pierre lui répond qu'il faut des contrastes dans le monde, et que « les honnêtes gens sont le voluptueux oreiller sur lequel les fripons s'endorment et s'engraissent. » Pierre avait une maîtresse qu'il adorait, la charmante Aquilina; un vieux sénateur débauché la lui a dérobée en la corrompant avec son or. Il veut se venger, et il invite son ami à concourir avec lui à la punition de cette aristo-

cratie vénitienne qui les oblige à mourir de faim, eux gens de cœur et d'action : « Les rats crèvent dans des trous ; les chiens courent quand ils sont enragés ; l'homme possède un plus noble remède à ses maux : la vengeance ! »

Pour faire renaître le luxe de sa chère Belvidera, Jaffier entre dans la conspiration qui a pour but d'égorger les patriciens et de proclamer un gouvernement populaire. Il s'engage, par les serments les plus solennels, à ne révéler à personne ce complot, que mène secrètement l'ambassadeur d'Espagne, le Duc de Bedmar, lequel a fourni l'argent pour débaucher les soldats étrangers employés par la République. Mais Belvidera, la femme bien-aimée de Jaffier, devine tout ; elle reproche à son mari sa trahison, qui doit faire couler tant de sang ; elle le conjure, au nom de son honneur, de retourner en arrière, et elle l'amène enfin, par la séduction de sa parole, à dénoncer la conspiration au Sénat.

Confronté avec Pierre, dont il a obtenu la grâce, Jaffier tremble à ces simples mots de son ami : « Mon frère, es-tu un traître ? — Oui ! — Alors, c'en est fait : Venise a perdu sa liberté, et moi la vie. Il suffit ! Adieu ! »

Il veut s'opposer au départ de Pierre ; Pierre le soufflette. « Oh ! s'écrie-t-il, tu m'as flétri en me frappant ainsi. Ton poignard n'aurait-il pas plus noblement fait justice ? »

Cependant le supplice de Pierre s'apprête. On voit l'échafaud et la roue préparée où les exécuteurs vont

torturer ses membres. Jaffier s'approche de son ami. Pierre le regarde, lui parle à l'oreille, et il se livre aux bourreaux ; mais, au moment où ceux-ci se préparent à le lier sur la roue, Jaffier s'élance et perce d'un coup de poignard le cœur du condamné. « Merci, murmure Pierre en expirant, cette fois tu as été fidèle ! — C'est ainsi, sénateurs maudits, s'écrie Jaffier, que je fais une libation du sang que vous avez répandu, et que j'en augmente les flots en y mêlant le mien ! »

La mort du traître, qui se frappe du même couteau. encore fumant du sang de son ami, efface ainsi la trahison. En travestissant en Romains les terribles acteurs de *Venice preserved*, un auteur français du dernier siècle, Antoine de Lafosse, confectionna une tragédie de *Manlius Capitolinus*, dont il eut soin à l'avance de retirer les situations intéressantes et les effets dramatiques, comme entachés de mauvais goût.

V.

Quelques auteurs secondaires : John Banks, mistress Aphra Behn, Ravenscroft, Tate.

Deux auteurs comiques d'une certaine célébrité ferment le XVIIe siècle et ouvrent le XVIIIe. Ces auteurs sont Wycherley et Congreve. Le premier a donné

au théâtre quatre ouvrages en cinq actes ; le second, sept. Avant de leur consacrer le développement qu'ils méritent, il nous faut mentionner en passant les auteurs de second ordre qui font partie de cette période : John Banks, mistress Aphra Behn, Edward Ravenscroft et Tate.

Banks est l'auteur des *Rois rivaux*, tragédie tirée du roman de *Cassandre*, représentée en 1677 ; de la *Vertu trahie* (*Virtue betrayed*) (1682), et d'une *Marie Stuart* qui fut imprimée et non jouée.

Mistress Aphra Behn est accusée par quelques contemporains d'avoir été une courtisane et une espionne ; d'autres célèbrent au contraire ses inclinations généreuses, son dévoûment à ses amis, son esprit et son bon caractère. « Pour ma part, dit dans ses *Mémoires* l'une des compagnes de sa vie, je l'ai connue intimement, et je ne l'ai jamais vue s'écarter de la modestie de notre sexe. » La vie de mistress Behn fut très agitée. Elle suivit lord Willoughby à Surinam avec son père, M. Johnson, qui mourut dans le voyage. Elle connut en Amérique le prince Oroonoko et sa chère Imoinda, dont elle raconta les aventures pathétiques dans une nouvelle que Southern mit en tragédie. A son retour à Londres, elle épousa M. Behn, négociant de la cité, d'origine hollandaise, et ne tarda pas à s'en séparer. Charles II l'envoya en Hollande, chargée d'une mission secrète. Mistress Aphra Behn a donné au théâtre dix-sept pièces, dont quinze comédies et deux tragi-comédies. Elle publia en outre des nouvelles, des poésies et des lettres. Les plans de

ses ouvrages dramatiques sont ingénieux, et ses dialogues ne manquent pas d'esprit. Pas plus que les auteurs de son temps, elle ne sait ce que c'est que la décence du langage. Elle mourut en 1689 et fut enterrée à Westminster.

Edward Ravenscroft, qui vécut sous Charles II et ses successeurs, quitta l'étude des lois pour se livrer à la composition dramatique; mais il ne fut jamais qu'un imitateur, et quelquefois un plagiaire. Il donna douze pièces au théâtre, dont une tragédie, qui n'est autre chose qu'un remaniement du *Titus Andronicus* de Shakspeare. Parmi ses comédies on cite *les Amants sans soucis*, *Scaramouche* et *les Cocus de Londres*. Cette dernière pièce obtint un grand succès, qui se prolongea jusque vers la fin du siècle dernier. Le populaire aimait à rire aux dépens des bourgeois de la Cité. Cette farce des *Cocus de Londres* n'est ni morale ni bien écrite; c'est une collection de scènes empruntées un peu partout, à Scarron, à D'Ouville, à La Fontaine, à Boccace, etc.

L'Irlandais Tate écrivit neuf pièces. Il vécut pauvre et peu remarqué. Il est aujourd'hui plus connu par sa version des Psaumes que par ses ouvrages de théâtre.

Occupons-nous maintenant des deux auteurs importants que nous avons signalés, Wycherley et Congreve. Farquhar et Vanbrugh appartiennent plutôt au XVIIIe siècle qu'au XVIIe, puisque le premier ne fit représenter qu'une seule de ses pièces avant 1700, et que le second donna la plupart de ses comédies entre 1700 et 1727.

VI.

William Wycherley.

Pendant le protectorat de Cromwell, le jeune William Wycherley, fils d'un riche propriétaire du Shropshire, fut envoyé en France, où il continua son éducation commencée. Là, il connut le Duc de Montausier et se fit catholique par passe-temps. Revenu en Angleterre, il s'empressa d'abjurer, et il étudia le droit à Middle-temple. L'envie de voir le monde et de prendre part aux amusements que la nouvelle cour de Charles II venait de mettre à la mode, le jeta bientôt dans la fréquentation des libertins les plus renommés de Londres, et, par ses vers licencieux et ses saillies, il se fit une place au milieu des Rochester, des Buckingham et des Butler. Il débuta au théâtre, en 1672, par une comédie intitulée : *Love in a wood, or Saint-Jame's Park* (*L'Amour au bois, ou le Parc de Saint-James*). La licence du langage est portée au dernier point dans cette pièce ; aussi l'ouvrage eut-il un grand succès, et l'auteur le dédia à la Duchesse de Cleveland, maîtresse du Roi, dont il était devenu l'amant. Cette bonne fortune lui attira l'inimitié du Duc de Buckingham, parent de la Duchesse et fort épris de ses charmes. Rochester les réconcilia et fit au poëte un ami de ce redoutable adversaire. Buckingham procura même

à son ancien rival une commission de capitaine avec les émoluments du grade. Chez la Duchesse, Wycherley connut le Roi, qui le protégea et le combla de ses faveurs. La seconde pièce de Wycherley, *the Gentleman dancing a master* (*le Gentilhomme maître à danser*), jouée au théâtre du Duc l'année suivante, est la plus faible des productions de Wycherley, qui ne mérite réellement sa renommée que par ses deux derniers ouvrages, *the Country Wife* (*l'Épouse campagnarde*) et *the Plain Dealer* (*l'Homme franc*). La liberté du langage est portée, dans ces deux comédies, aussi loin que dans les deux autres; mais on remarque, à travers cette morale débraillée, des caractères très vigoureusement tracés, de très amusantes scènes et une verve inépuisable de gaîté et d'esprit. Le sujet de *l'Épouse campagnarde* ne serait abordable chez nous qu'avec les atténuations les plus grandes, et l'auteur n'oserait que le laisser entrevoir à travers le rideau de l'allusion. L'auteur anglais l'expose et le développe dans toute sa crudité, et l'expression renchérit encore sur la pensée première. M. Horner, jeune homme très aimé des dames de Londres, revient d'un long voyage. Pour se débarrasser de ses vieilles maîtresses et pour en conquérir de nouvelles, il imagine un singulier expédient. Il fait répandre le bruit par son médecin qu'il a subi le sort de l'amant d'Héloïse, et aussitôt l'on voit affluer chez le nouvel Abélard tous les maris de Londres qui redoutaient autrefois son audace. Ils amènent leurs femmes avec eux pour leur montrer ce lion de la veille devenu

le plus doux et le moins dangereux des hommes, tant son caractère s'est modifié. Sir Jasper Fidget veut à toute force que son ami Horner embrasse sa femme et sa fille, qu'il lui présente ; Horner s'y refuse et affirme qu'il a pris en aversion toutes les femmes. Lady Fidget ne veut pas rester une minute de plus chez un pareil homme, et Jasper prend congé de son ami en riant aux éclats et en l'invitant à venir rendre sa visite à Mylady. « Eh bien ! Monsieur, dit le docteur, vous voilà perdu sans ressource ! — Vous ne serez jamais qu'un âne ! lui répond Horner. Laissez-moi abuser les maris, j'aurai bientôt désabusé les femmes ; et alors ma réputation me donnera tous les priviléges. On pourra désormais me voir dans la chambre des dames sans que personne en prenne ombrage. Un mari me regardera en souriant pendant que j'embrasse sa femme, un amant me laissera en tête-à-tête avec sa maîtresse, et un père avec sa fille, sans se formaliser de rien. »

Enfin paraît Pinchwife, un autre ami de Horner, un gentilhomme jaloux qui vient d'épouser une fille campagnarde afin de ne la laisser voir à personne, et de conjurer ainsi les chances du mariage. On le raille sur sa folie de croire qu'il échappera au sort commun des hommes. Mme Pinchwife, l'Agnès de la campagne, n'entend pas, en effet, s'être mariée pour se sevrer de plaisirs. Elle est allée une fois à la comédie, et elle adore les acteurs, qui ont l'air si noble et qui sont si bien habillés. Le nouvel Abélard se propose de punir plus tard Pinchwife de son outrecuidance. En attendant, il commence à détromper lady Fidget, qui, sur

les instances de son mari, finit par accepter les services du cavalier servant, dont elle sait le secret.

Cependant Pinchwife se décide à conduire sa femme, sa chère Marton, à une fête, mais sous des habits d'homme. Marton rencontre à cette fête Horner et ses amis; son mari la présente comme un jeune frère de sa femme; c'est à qui embrassera l'adolescent pour faire honneur aux deux époux. Pinchwife perd son innocente dans la foule, et ce n'est que fort tard dans la nuit qu'elle rentre au logis conjugal. Horner l'a emmenée souper et l'a grisée. Elle raconte ingénûment à son jaloux tout ce qui s'est passé dans ce souper. Cette Agnès est plus compromise que celle de Molière. Elle est restée seule avec Horner, qui avait renvoyé tout le monde, même les domestiques; celui-ci l'a embrassée pendant un grand quart d'heure, pour plaisanter sans doute, et, comme il ne finissait pas, elle avait envie de le mordre. « Elle l'aime, s'écrie le pauvre mari, mais pas encore assez pour vouloir me le cacher. Pourtant, toute sotte qu'elle est, si elle le voit davantage, son aversion pour moi ne fera qu'augmenter. Il faut que j'étrangle ce petit monstre-là pendant que je le tiens! Marton, allez de l'autre côté chercher du papier, des plumes, de l'encre. — J'y vais, mon mignon. »

Pinchwife dicte une lettre de congé que sa femme écrit à Horner, mais elle a soin d'en ôter les expressions offensantes; son mari la contraint à les rétablir; elle obéit en disant : « Je vous assure, mon mignon, qu'il ne croira jamais que j'ai écrit cette lettre-là! »

Pendant que Pinchwife va chercher de la cire, Marton change tout le contenu de la lettre, et elle remplace les injures par les protestations les plus tendres. Elle cachette ensuite elle-même la lettre, affirmant qu'elle n'est pas assez ignorante pour ne pas savoir faire convenablement une telle besogne. Plus tard, Pinchwife surprend sa femme écrivant une autre lettre à l'adresse de Horner ; il la saisit cette fois : c'est une lettre d'amour où Marton engage son amant à l'enlever avant la journée du lendemain, « ou autrement, hélas ! il n'y aura plus moyen, car je ne puis faire retarder davantage notre... » Ici la lettre est interrompue. Le mari jaloux tire son épée, et, après avoir accablé d'injures la malheureuse, il lui ordonne de finir cette lettre sous ses yeux et d'avouer enfin sa honte. L'esprit vient subitement à la niaise campagnarde, et, sans se déconcerter : « Vous voulez que j'achève, mon mignon, eh bien, lisez donc ! » Et elle écrit :... « Retarder davantage notre mariage, » et elle signe du nom d'Althéa, la sœur de Pinchwife. Celui-ci se trouve ainsi débarrassé de ses soupçons.

Les maris trompés veulent à la fin faire un mauvais parti à Horner, mais toutes les femmes accusées viennent déclarer que le fait d'innocuité est assez notoire pour qu'elles aient cru pouvoir, sans se compromettre, accepter les prévenances d'un complaisant si peu dangereux pour leur honneur. Horner résume la moralité de la comédie par ces mots au public : « Vous voyez que pour réussir auprès des femmes il faut se faire mépriser des maris. »

The Plain Dealer, ou *l'Homme franc*, est non pas une imitation, comme on l'a dit, mais une autre mise en œuvre du *Misanthrope*. Le théâtre anglais procède par action et par situations, et nous par déductions philosophiques et littéraires. L'Alceste de Molière est devenu chez Wycherley un capitaine de marine, disons mieux, un corsaire qui rentre au port après avoir fait sauter son navire dans un combat. Ce marin se nomme Manly. Avant de partir, il a laissé entre les mains de sa maîtresse Olivia mille livres sterling, toute sa fortune, contenues dans une cassette que celle-ci doit lui garder jusqu'à ce qu'il revienne. Il aime à la folie cette Olivia, qu'il croit retrouver fidèle, et il pense à l'épouser. Mais Olivia n'est qu'une femme coquette, effrontée, libertine, avide d'argent, qui n'a feint d'aimer le pauvre capitaine que pour l'exploiter. En nous introduisant dans le salon de cette Célimène anglaise, au second acte, l'auteur nous donne une seconde édition de la scène des portraits du *Misanthrope*. Mais ce ne sont pas les fines médisances de la Célimène française qu'il met en jeu, ce sont les grossières injures qui avaient cours dans ce monde au temps de Charles II. Olivia parle d'abord de lady Autumn et des tendresses outrées de cette vieille furie dégoûtante, et de sa fille, magnifiquement horrible, qui par ses riches parures fait ressortir sa difformité. Cette fille ressemble à une mauvaise peinture dans un superbe cadre. Olivia rit de cette lady aussi grasse qu'une tavernière, de cette miss aussi sale qu'une Irlandaise élevée en France. Miss Sarah Dawdle a les yeux languissants, parce

qu'elle louche. Les visiteuses s'échappent tour à tour et laissent la belle Olivia avec les hommes , auxquels vient se joindre bientôt le capitaine Manly. Mal reçu par la dame, qui ne veut pas laisser connaître à ses nouveaux amis ses anciennes relations avec Manly, il éclate en invectives qui mettent le cercle en déroute. Resté seul avec Olivia, il lui reproche durement ses procédés. Elle relève fièrement la tête en lui disant : « Vous croyez-vous, Monsieur, chez une de vos maîtresses des faubourgs du quartier de la Tour ? — Vous vous conduisez comme elles à mon égard, Madame ! N'attendez plus de moi que le mépris et la haine la plus cordiale. »

Olivia a bientôt prouvé au capitaine que tous les torts sont à lui. Elle lui fait enfin une confidence qu'elle ne peut plus différer ; elle est mariée, et c'est à son mari qu'elle a remis en dépôt la caisse de mille livres sterling que le capitaine lui a confiée le jour de de son départ. Le mari est absent , il reviendra bientôt.

Rentré chez lui , Manly est sombre et soucieux. Il méprise le genre humain tout entier, mais pourtant il ne peut se résoudre à croire à la trahison d'Olivia, en dépit des apparences. Le corsaire a ramené de ses voyages un jeune mousse qui ne le quitte pas et qui est prêt à donner sa vie pour son cher capitaine. Ce mousse est une jeune fille qui aimait secrètement Manly, et qui n'a pas trouvé d'autre moyen que de se travestir pour se rapprocher de cet homme si franc et si loyal, à qui, en secret, elle a donné son âme. Fidelia

(c'est le nom de la jeune fille) félicite son maître sur sa rupture avec cette créature indigne qui l'a si mal traité. « Qui vous a dit, Monsieur, s'écrie le capitaine, qu'elle s'était mal conduite avec moi? — Ne l'ai-je pas vu? — Si jamais je vous entends répéter ce mot, je vous écrase! Savez-vous garder un secret? — Oui, Monsieur. — Sachez donc que j'aime toujours Olivia. Son ingratitude n'a fait qu'accroître ma passion pour elle. » Poussée à bout, Fidelia avoue à son maître qu'Olivia lui a donné un rendez-vous dans sa chambre, à lui, pauvre matelot imberbe, en l'invitant à n'y pas manquer. Manly exige que le jeune garçon aille à ce rendez-vous et qu'il lui raconte de point en point ce qui se sera passé. Après qu'il s'est acquitté de la commission, le mousse raconte à Manly qu'on l'a introduit dans un élégant boudoir où Olivia était seule. Elle se montra si hardie, si entreprenante, qu'il en fut indigné, et pour preuve il remet à Manly la clef d'un escalier dérobé qui doit le conduire, la nuit suivante, dans la chambre de la Célimène ; elle le recevra sans lumière, pour que la fille de chambre ne s'aperçoive de rien. Manly, au moyen de cette clef, se glissera à l'heure dite auprès de l'infidèle. Le lendemain, le capitaine ne doute plus de la culpabilité d'Olivia. Il s'est introduit chez elle en ayant soin de garder le plus absolu silence. Elle lui a prodigué mille caresses, qu'il lui a rendues en feignant une ardeur égale à la sienne, et il s'est retiré avant le jour sans avoir été reconnu.

Fidelia, par l'ordre de son maître, retourne au logis d'Olivia ; mais elle y est surprise par le mari de cette

créature, un coquin du nom de Varnish, autrefois ami de Manly, et qu'il avait chargé, pendant son voyage, de veiller sur la conduite de sa maîtresse. Varnish surprend Fidelia cachée dans la chambre de sa femme; il veut percer de son épée ce rival supposé. Fidelia fait l'aveu de son sexe; alors la colère de ce misérable se change en une tentative de viol, que vient heureusement interrompre un laquais. Varnish, forcé de sortir, enferme Fidelia dans un salon dont il emporte la clef, et bientôt il reviendra la trouver. Mais Fidelia, avec le secours d'un rideau qu'elle attache au balcon, se laisse glisser dans la rue, et, quand Varnish revient, c'est en face du capitaine qu'il se trouve. Dans une scène très vive et très mouvementée, Manly découvre que ce misérable époux d'Olivia est cet ami qu'il avait chargé de veiller sur elle, et Varnish apprend l'histoire de l'escalier secret et la vengeance du corsaire. La Célimène anglaise se retire en injuriant toute la compagnie; le capitaine rentre en possession de sa cassette; il épouse Fidelia, et il se réconcilie avec le monde, qui lui était devenu si odieux.

Voltaire vit représenter à Londres cette comédie du *Plain Dealer*, qui le frappa vivement par les brillantes qualités qu'elle renferme. A force de la vouloir atténuer, il en fit cette pièce incolore ayant pour titre la *Fausse Prude*, pièce qui ne rappelle pas plus l'original de Wycherley que l'*Orphelin de la Chine* ne rappelle le drame chinois traduit par le Père Prémare.

Assurément, les peintures de Wycherley manquent de finesse et même de pudeur; elles n'ont rien de

commun avec les touches délicates du théâtre de Molière, mais elles sont ce qu'elles devaient être à cette époque et dans ce pays. Olivia est une coquine, plutôt qu'une coquette ; mais qu'étaient donc toutes ces grandes dames dont nous avons tracé historiquement les portraits : lady Cleveland, la Stewart, la Middleton, lady Shrewsbury ? La cour de Louis XIV et celle de Charles II n'avaient ni les mêmes manières d'agir ni le même vocabulaire, il faut tenir compte de cela.

VII.

William Congreve.

« Je ne suis pas un écrivain, disait Congreve à Voltaire, qui, se trouvant à Londres, le vint visiter, je suis un gentleman. » A cette impertinente déclaration, Voltaire se hâta de répondre : « Si vous n'étiez qu'un simple gentleman, je ne serais pas venu vous importuner de ma visite. » Cibber raconte cette anecdote dans son livre intitulé : *Lives of the Poets*. Être un gentleman, telle était en effet la grande prétention de William Congreve, qui, du reste, descendait réellement d'une famille normande du temps de Guillaume le Conquérant. Il fit jouer sa première pièce, *le Vieux Garçon* (*the Old Bachelor*) au théâtre royal de Drury-

Lane, en 1693. Il comptait alors vingt-un ans et il revenait d'Irlande, où son père avait exercé un emploi dans l'administration de la guerre.

Les traits d'observation contenus dans l'ouvrage d'un aussi jeune homme donnèrent une grande idée de son avenir, et l'on ne s'aperçut pas qu'il connaissait mieux les œuvres des auteurs qui l'avaient précédé qu'il ne connaissait la nature humaine elle-même. Les caractères qui figurent dans le *Vieux Garçon* procèdent plutôt d'une aimable fantaisie que de la réflexion. Les personnages de Vittols, du capitaine Bluffe et du banquier Fondlewife ne sont, à vrai dire, que des exhumations. Ne cherchez pas dans Congreve des actions compliquées, des intrigues savamment étudiées; tout le mérite consiste dans le dialogue et dans l'esprit que l'auteur y sème à pleines mains. Dryden assure qu'il ne vit jamais le premier ouvrage d'un auteur réussir aussi bien que le *Vieux Garçon*, de William Congreve. Johnson nous apprend que cette pièce acquit à l'auteur le patronage d'Halifax, qui fit accorder au jeune poëte une place lucrative.

La seconde comédie de Congreve fut *l'Homme à deux visages* (*the Double Dealer*), jouée en 1694, et dont le succès resta plus durable que celui du *Vieux Garçon*. La pièce est en cinq actes et en prose, comme toutes les comédies de Congreve, qui n'écrivit qu'un ouvrage en vers, la tragédie intitulée *the Mourning Bride*. Nous nous arrêterons un peu au *Double Dealer*, parce qu'il résume bien les défauts et les qualités de l'auteur.

La scène se passe dans le grand monde, et, dès le lever du rideau, nous assistons à un dialogue après boire entre des convives qui ont déserté la table, à moitié ivres. Ce monde où nous allons entrer est la crème de l'aristocratie anglaise, et il se distingue surtout par ces mœurs débraillées dont nous avons esquissé le tableau historique au commencement de ce chapitre. Lady Touchwood, amoureuse de son neveu Mellefont, qu'elle veut empêcher de se marier; lady Froth, grande coquette, ayant des prétentions à la poésie, à l'esprit et au savoir; lady Plyant, insolente avec son mari et peu rigoureuse avec les autres hommes : tels sont les portraits de femmes de cette curieuse galerie. Les époux de ces dames ne leur cèdent en rien pour les mauvaises mœurs et pour la facile philosophie de la vie. Lord Froth est un bouffon solennel (*a solemn coxcomb*); sir Paul Plyant, un vieux chevalier, bien sot et amoureux de sa femme; Brisk, un fat impertinent; Cynthia, la fiancée; Mellefont, son prétendu, et son ami Careless, représentent les seuls personnages qui jouissent de leur bon sens. L'action, dans cette pièce, est peu de chose; la bizarrerie, plutôt que l'originalité des caractères, constitue tout le charme de cette étrange satire, aussi âpre dans le fond, mais plus gaie dans la forme, que celles de Ben Jonson. Au milieu de ce monde de dupes titrées, se dessine un intrigant de bas étage, Jack Maskwell, parfait de manières, ignoble au moral, espèce de Tartufe licencieux et mondain, qui remplace la dévotion par une amabilité servile, et qui cache son hypocrisie

sous l'apparence de la franchise et du dévoûment. C'est lui que l'auteur appelle le *double dealer*, c'est-à-dire l'homme à deux visages (1).

« Ned, ned, où allez-vous si vite ? dit le jeune Mellefont à son ami Careless, qui vient de déserter la table pour passer dans un salon. — Où sont les femmes ? demande Careless. Je suis fatigué de me gorger ainsi de vin, et je commence à croire que je me trouverais avec elles en meilleure compagnie. — Alors, ta raison chancelle. — Non, ma foi ! mais ces imbéciles deviennent tapageurs, et si un homme doit endurer le bruit de paroles vides, je crois que les femmes ont des voix plus harmonieuses et que le non-sens leur sied mieux. — Eh bien, elles sont au bout de la galerie, retirées avec leur thé et leurs médisances, selon leur antique usage après dîner. J'ai pris un prétexte pour vous suivre, parce que j'avais quelque chose à vous dire en particulier. »

La brusque entrée de Brisk, saturé de vin de Champagne, vient un instant retarder l'entretien. « Mes enfants, mes enfants, où êtes-vous ? Vous lâchez pied ! — Mon cher, lui répond Mellefont, nous avons à causer ici. Si tu ne rentres pas dans la salle à manger pour y ramener la gaîté et le bon sens, ils vont tous s'endormir. — Ma foi, c'est vrai ! mais le diable m'enlève si je dis un seul bon mot jusqu'à ce que vous soyez arrivés ! Je vous prie, cher Mellefont, dépêchez-vous.

(1) Tous ces noms, selon l'usage de la comédie d'alors, ont des significations doubles : Maskwell (bien-masqué), Careless (sans-souci), Froth (écume-crème fouettée), Brisk (vif, actif).

Là-bas est votre oncle, mylord Touchwood, qui jure qu'il vous déshéritera ; sir John Plyant, qui menace de vous désavouer pour son gendre ; mylord Froth, qui ne dansera pas à votre noce, et moi, le diable m'emporte ! qui n'écrirai pas votre épithalame. »

La communication de Mellefont à Careless est des plus singulières. Mellefont est au moment d'épouser une charmante personne, miss Cynthia, fille de sir Paul Plyant. La sœur de sir Paul, qui est devenue lady Touchwood par son mariage récent avec lord Touchwood, oncle de Mellefont, s'est amusée à devenir amoureuse folle de son beau neveu, et elle menace de faire rompre le contrat qui va unir le jeune homme à Cynthia. Oubliant toute retenue, elle est venue surprendre Mellefont dans sa chambre. Le jeune homme fait en ces termes le récit de cette visite :

« Quand j'attendais le tonnerre de sa voix et les éclairs de ses yeux, je la vis fondre en larmes. Nous fûmes longtemps avant de nous parler. La passion avait lié sa langue, la stupeur la mienne. Enfin voici ce qui arriva : elle n'omit rien de ce que l'amour le plus violent put lui suggérer ; mais, quand elle vit que ses tendres paroles ne produisaient point d'effet et que j'invoquais toujours la proche parenté de mon oncle, alors éclata l'orage que j'avais redouté. S'élançant précipitamment comme une furie, elle sauta sur mon épée, et c'est avec beaucoup de peine que je prévins un malheur pour elle ou pour moi. Après que je l'eus désarmée, elle me quitta furieuse et avec la résolution, confirmée par mille malédictions, de ne pas fermer

les yeux avant qu'elle eût vu s'accomplir ma perte. »

Le service que Mellefont réclame de son ami, c'est de consentir à occuper lady Plyant pendant toute la soirée ; il voudrait que Careless lui fît la cour et qu'il la mît, s'il triomphe, dans ses intérêts. Lady Plyant est belle, et elle le sait; elle est très niaise, et elle croit posséder beaucoup d'esprit. Quant à mylord Froth, lui et sa femme sont suffisamment occupés à s'admirer l'un l'autre ; Maskwell a promis de surveiller lady Touchwood. Mais ce Maskwell, que Mellefont regarde comme son ami, est suspect à Careless, qui se connaît en physionomies. « Lady Touchwood, dit-il, est belle et rusée, et naturellement libertine (*naturally wanton*) ; Maskwell est un beau morceau de chair et de sang (*flesh and blood, at best*), et les occasions auprès d'elle sont fréquentes. D'ailleurs, si la dame donne un fils à son vieux mari, elle s'assure la fortune, qui, dans le cas contraire, reviendrait à Mellefont. »

L'arrivée des convives mâles dans le salon vient mettre fin à la conversation privée, et les personnages annoncés se présentent sous les couleurs que l'exposition de la pièce leur a prêtées. Lord Froth, le bouffon solennel, affirme qu'il ne rit aux plaisanteries de personne, excepté aux siennes et à celles de sa femme. Il n'est rien de plus inconvenant pour un homme de qualité que de rire : c'est une façon trop vulgaire d'exprimer les passions ! Rire aux plaisanteries d'un inférieur, ou rire lorsque votre égal ne rit pas, c'est également ridicule.

« Moi, quand je ris, ajoute Mylord, je ris toujours seul. »

Jack Maskwell et lady Touchwood se montrent tels qu'ils sont dans la scène qui termine le premier acte. « Vous êtes un homme faux et ingrat ! lui dit la dame irritée. — J'ai été fragile, je le confesse, pour le service de Votre Seigneurie. — Et j'ai pu me fier à un homme que je savais trahir son ami ! — Quel ami ai-je trahi ? — Votre cher Mellefont ! pouvez-vous le nier ? — Je ne le nie pas. — N'avez-vous pas aussi porté préjudice à mylord, qui a été un père pour vous dans votre dénûment et qui vous a donné du pain ? ne lui avez-vous pas porté préjudice, de la façon la plus grave, dans son honneur ? (Le texte dit : *in his bed*, dans son lit.) — Y a-t-il quelque chose encore, Madame ? — Lâche audacieux ! ce qu'il y a encore, c'est ma honte : ne m'avez-vous pas déshonorée ? »

Maskwell ne s'émeut pas et répond à cette tempête. « Voyons, nous sommes seuls ; je vous en prie, contenez-vous et écoutez-moi. Quand je commençai à soupirer pour vous, je savais que vous aimiez votre neveu. Son dédain accrut mes espérances ; j'épiai l'occasion, et je m'emparai de vous au moment où, repoussée par lui, vous étiez animée à la fois par l'amour et par l'indignation. Votre disposition, mes arguments et l'heureuse opportunité me secondèrent ; je pressai le moment de votre faiblesse, et je fus heureux. »

Le misérable tourne bientôt en actions de grâces les justes reproches de lady Touchwood, en lui promettant de faire manquer le mariage de Mellefont avec Cynthia, et de lui rendre ainsi l'amant qu'elle se reprend à aimer. « O Maskwell, s'écrie-t-elle, séduite par cette pro-

messe, vainement je veux me déguiser à tes yeux; tu me connais, tu connais les plus intimes détours et les replis de mon âme; oui, que ce mariage soit rompu! Pourtant, Dieu sait si je hais Mellefont! Qu'il soit à moi un instant, et qu'après il soit perdu! »

Par le conseil de Maskwell, lady Touchwood a persuadé à sir Paul Plyant que Mellefont est amoureux de sa femme, et sir Paul, exaspéré, déclare à son futur gendre que tout projet de mariage est rompu. Lady Plyant renchérit sur les invectives de son mari. « Homme sans pudeur, me suis-je conduite avec tout le décorum qui convient à l'épouse de sir Paul? ai-je gardé mon honneur pur comme la neige pendant ces trois années passées? ai-je été sans souillure et respectée par sir Paul lui-même? — Oui, interrompt le mari, elle a été une femme invincible, même pour moi, voilà la vérité. » En dépit des supplications de Cynthia, on l'éloigne de son fiancé, sous prétexte qu'il n'est amoureux que de sa dot.

Lord Touchwood se refuse à croire à la calomnie que lui rapporte son beau-frère, malgré l'assistance que lui prête Mylady. Il sait que son neveu est un galant homme, et, assurément, lady Plyant, qui croit être le centre de toutes les adorations, s'est méprise sur les intentions de Mellefont. Lady Touchwood insinue qu'ainsi que sa belle-sœur elle a quelque raison pour suspecter la loyauté du prétendu. « Mais, ajoute-t-elle, ces raisons, je veux éviter de vous les dire. Mon cher Lord, ne m'y contraignez pas. Quoi qu'il soit arrivé, cela est passé, et il vaut mieux ignorer ce qu'on n'a

pu prévenir. — Je vous somme de tout me dire, interrompt le mari, pâle d'inquiétude et de colère, en venant au-devant du désir de sa femme. — J'ouvrirai donc mon cœur devant vous, répond l'hypocrite ; mais n'allez pas vous emporter, calmez-vous, cela ne vaut pas la peine de vous fâcher un moment. Mon Dieu ! je voudrais n'avoir pas parlé ! Ce n'est rien ; seulement votre neveu s'est amusé à me conter des galanteries ; je ne puis croire toutefois qu'il ait pensé à rien de sérieux ; mais, en vérité, cela m'a paru étrange ! — Enfer et confusion ! qu'entends-je là ? s'écrie lord Touchwood, dont la mansuétude fait place à la rage dès que le soupçon le pique. — Eh bien, voilà tout ; maintenant vous le savez. Surtout ne lui parlez de rien ; pour ma part, j'ai tout oublié, ainsi que lui, j'espère, car je n'ai rien entendu de semblable venant de sa part depuis deux jours. — Depuis deux jours ? est-ce donc aussi récent ? Le scélérat ! Mordieu ! je vais le jeter tout nu hors de ma maison, et je l'y laisserai crever et pourrir, l'animal incestueux ! — Pour l'amour de Dieu ! mon cher Lord, vous me perdrez si vous rendez cette affaire publique ! je serai la risée de Londres ! Pensez à mon honneur et au vôtre ! »

Après le départ de Mylord, Maskwell, qui a tout entendu, paraît et félicite sa belle complice sur le triomphe qu'elle vient d'obtenir : « Ç'a été un chef-d'œuvre, et mon assistance n'est pas devenue nécessaire, dit-il ; je me suis tenu à votre disposition pour la réplique au cas où l'occasion se serait présentée. Maintenant il faut empêcher que Mylord puisse parler à son neveu.

Lady Touchwood le retiendra dans son cabinet. Les convives sont si occupés de leurs propres folies et de leurs intrigues, qu'ils ne s'apercevront pas de son absence. »

Mylady retourne donc auprès de son mari pour empêcher sa colère de se refroidir, et elle donne rendez-vous à Maskwell dans sa chambre. « Là, dit-elle, nous fêterons notre succès en donnant une heure au plaisir. »

Mais le fourbe a bien d'autres idées en tête ; il veut se substituer à Mellefont pour épouser Cynthia. Mellefont vient lui demander ce qu'il sait de nouveau sur les projets de sa tante. « J'espère, dit-il, qu'elle n'a pas de projets tragiques sur ma personne. — Non, répond-il, mais elle en a de comiques sur la mienne. Elle m'attend dans sa chambre à coucher. J'irai au rendez-vous ; vous serez averti du moment où vous pourrez nous surprendre, et je me sauverai par le couloir dérobé. Ce sera bien le diable si vous ne pouvez alors lui imposer vos conditions ! »

Cependant les galanteries de Careless auprès de lady Plyant ont pleinement réussi. Elle plaide auprès de son mari la cause de Mellefont et parvient à renouer le mariage. Le lord permet à sa fille de revenir à son futur. « Et tu me donneras un petit-fils dans neuf mois, hein ? un bon gros garçon ? Je placerai mille livres de rente pour le coquin aussitôt qu'il pourra me regarder en face. Je me réjouis en pensant que quelqu'un de ma famille mettra des enfants au monde, car je voudrais ardemment avoir quelque chose dans ma

postérité qui me ressemblât. Tu peux arranger cette affaire, ma fille; pense à ton vieux père et donne-lui un jeune coquin aussi ressemblant que possible. Cet œil a fait des siennes dans son temps, ma fille, hé! hé! mais tu as mon regard en coulisse, friponne, juste le regard de ton père. C'est la marque de notre famille. Elle se distingue par un œil languissant, comme la maison d'Autriche par l'épaisseur de la lèvre. »

Le plan annoncé par Maskwell s'exécute de point en point. Mellefont le rencontre dans la chambre de lady Touchwood, et Maskwell s'évade, mais il ajoute à son programme un incident inattendu. Pendant que Mellefont éclate en reproches contre sa chère tante, Maskwell revient amenant avec lui lord Touchwood, à qui il fait croire que Mellefont le trompe indignement. Après maint éclat, le pauvre mari est heureusement servi par le hasard, ce dieu des comédies, et il surprend une explication entre sa femme et Maskwell qui fait tomber le bandeau de ses yeux et qui assure le dénoûment. L'hypocrite se voit démasquée, et Mellefont épouse sa belle Cynthia.

Après avoir esquissé les portraits du grand monde dans le *Double Dealer*, William Congreve présenta au public une étude sur les caractères de la bourgeoisie. Cette comédie, qu'il intitula *Amour pour amour* (*Love for love*), fut jouée sur le théâtre de Lincoln's-Inn-Fields, qui rouvrit en 1695, sous la direction de Betterton, et elle obtint un très grand succès. Le docteur Johnson trouve que cet ouvrage se rapproche de la vie réelle plus que les précédents du même auteur. Il

faut avouer pourtant qu'il est moins spirituel et que l'action en est beaucoup plus commune. Mistress Frail et miss Prue n'ont pas moins d'effronterie que lady Touchwood et sa noble belle-sœur lady Plyant. Le beau Tattle, le franc parleur Scandal, l'amoureux Valentin et son frère Ben, cherchent trop souvent le mot comique sans le trouver. La belle Angélique, la jeune première de la pièce, est le seul personnage qui offre quelque intérêt, et encore cette miss évaporée, très logique dans la seconde partie de l'ouvrage, se montre-t-elle d'abord d'une telle inconséquence et d'une telle liberté de langage, que son oncle Foresight, l'astronome, a raison de la traiter de folle et d'impertinente. La nourrice elle-même s'étonne de la façon dont elle répond à son oncle. Sir Sampson, le père de Valentin, un grand navigateur, qui a baisé la pantoufle du Grand-Mogol, chassé sur un éléphant avec le Khan des Tatars, et qui se vante que le Vice-Roi de Bantam a vu de ses œuvres et que son successeur est un peu son parent, n'est pas moins insensé que le père d'Angélique. Valentin, lui, a contrefait le fou pour se soustraire à l'obligation de renoncer à son droit d'aînesse en faveur de son frère Ben, que leur père favorise. Angélique, pour le contraindre à sortir de son rôle, feint de se marier au vieux Sampson, et c'est alors que l'amour de Valentin se dévoile ; le jeune homme déclare que toute sa conduite a été une comédie, et que, puisqu'il perd l'amour d'Angélique, il est prêt à signer la renonciation. Angélique déchire alors l'acte que Sampson avait préparé, et elle rend amour pour

amour à son jeune prétendu, en lui accordant sa main. « Ah ! crocodile ! » s'écrie le vieillard dupé. Et l'astronome Foresight ajoute : « Voilà une éclipse que je n'avais pas prévue. »

Deux ans après cet ouvrage, Congreve fit représenter une tragédie intitulée *the Mourning Bride* (*l'Épouse en deuil*), qui fut bien accueillie à Lincoln's-Inn-Fields et qui resta quelque temps au théâtre ; mais cette pièce est très inférieure aux comédies que produisit le même auteur. C'est une vraie tragédie à la française, qui se manifeste par une action enfantine et qui s'enveloppe dans le manteau usé d'une poésie toute semée de lieux communs. Le gai Congreve était sans doute dans un de ses moments de diables-bleus quand il se rendit coupable de cette invention fâcheuse. En 1700, il donna au théâtre sa comédie intitulée *le Train du monde* (*the Way of the world*). Le public reçut cette nouvelle œuvre avec une indifférence marquée, et Congreve, après cet insuccès, qui lui fut très sensible, résolut d'abandonner la carrière dramatique. Pourtant il donna encore un *masque*, intitulé *le Jugement de Pâris* (1701), et un opéra de *Sémélé* (1707) ; mais ce fut tout, et il redevint gentleman tout à son aise. Il était possesseur d'une assez belle fortune, qu'il devait non à ses œuvres, mais aux places lucratives qu'il occupa. Georges Ier, à son avénement, l'avait nommé secrétaire pour l'île de la Jamaïque, avec douze cents livres sterling d'appointements. Dans les dernières années de sa vie, Congreve fut atteint d'une cataracte sur les deux yeux ; de violentes attaques de

goutte aggravèrent sa mélancolie. On l'envoya aux eaux de Bath, et il mourut à son retour à Londres, dans sa maison de Surrey-Street, le 29 janvier 1728. La duchesse Henriette de Marlborough lui fit élever un monument à l'abbaye de Westminster. On dit que la Duchesse, dont Congreve était le commensal assidu, fit fabriquer, après la mort du poëte, sa statue en ivoire. Cette statue se mouvait par un ressort de pendule, et on la plaçait tous les jours à table aux heures des repas.

VIII.

Les acteurs.

Quelques mots seulement sur le personnel dramatique de la scène anglaise à cette époque. Aux acteurs de la période shakspearienne, à Lowin, à Taylor, à Burbage, à Alleyn, avait succédé une autre génération d'interprètes qui eut aussi sa part de célébrité. Lorsque les deux théâtres furent établis, sous la Restauration, la Compagnie Royale avait pour principaux acteurs Hart, Mohum, Burt, Winterton, Lacy, Cartwright et Clun, auxquels se réunirent bientôt Goodman et Griffin. Les principales femmes étaient mistress Marshall, mistress Knap, puis un peu plus tard mistress Boutel et mistress Elenor Gwin. La troupe du Duc

comptait dans ses rangs : Betterton, Shappy, Kynaston, Nokes, Mosely et Floyd. Les actrices étaient Mmes Davenport, Saunders (qui épousa Betterton), Davies, Long, Morris, Holden et Jennings. Ces deux troupes, déjà riches en talents, s'enrichirent encore dans les années qui suivirent.

Betterton, dit Cibber, fut parmi les acteurs ce que Shaskpeare fut parmi les auteurs, c'est-à-dire qu'il n'eut pas d'égal. Tous deux obéissaient à leur génie naturel. Kynaston joua dans sa jeunesse les rôles de femmes, les amoureux dans son âge mûr, et plus tard les vieillards aimables ; on vantait sa grâce et sa dignité, comme on vantait la voix sympathique et la chaleur de Montford. On regardait ce dernier comme supérieur à Barry; il excellait surtout à dire les bons mots de Congreve. Sandford passe pour le meilleur et le plus naturel de tous ceux qui jouèrent les rôles de traîtres ; c'était au fond, paraît-il, un homme de mœurs très douces. Leigh était renommé pour l'esprit qu'il mettait dans la composition de ses types. Il excellait dans le *Moine espagnol*, de Dryden. On dit de Nokes qu'il ne fut jamais Nokes, mais toujours le personnage qu'il représentait. A l'époque des succès de Nokes, Hart avait quitté le théâtre, laissant beaucoup de regrets dans le public, et Mohum était mort. Mistress Barry fut très vantée par Dryden. Elle ne jouait pas les rôles violents et passionnés; tout son mérite résidait dans sa grâce et dans l'expression des sentiments tendres. Ses meilleurs rôles étaient Cléopâtre, Roxane, Monimia et la Belvidera de la *Venice*

preserved d'Otway. Mme Saunders, qui avait épousé Betterton, représentait merveilleusement les héroïnes de Shakspeare; personne ne joua comme elle lady Macbeth. Mme Leigh se bornait au répertoire de la comédie; Mme Butler excellait dans les rôles de coquettes; Mmes Montford et Bracegirdle furent les deux premières actrices dans cet emploi. Nell Gwin et mistress Davies, qui furent toutes deux maîtresses du roi Charles II, sont demeurées plus célèbres par leurs aventures galantes que par leur talent. Le sérieux Pepys admire pourtant, dans son *Diary*, la grâce de Nell Gwin, et, quand elle rentre au théâtre après une longue absence, il avoue qu'il est enchanté de cette rentrée. Lord Buckurst avait enlevé cette belle créature et la tenait enfermée à Epsom. « *Poor girl, I pity her!* » (Pauvre fille, je la plains!), c'est la phrase de Pepys. Quand lord Buckurst l'eut lâchée et qu'elle eut perdu les bonnes grâces de lady Castelmaine, elle fit sa rentrée. Le Roi la reprit et en eut un fils, qui devint le Duc de Saint-Alban. Mistress Knight, célèbre cantatrice, disait tenir du Roi que Buckurst se fît rembourser ses dépenses pour renoncer tout à fait à Nell Gwin, et que Charles II, pour prix de sa complaisance, alla jusqu'à lui promettre la comté de Middlesex. (*Pepys'Diary*, t. III.) Mary Davies avait fait la conquête de Sa Majesté en chantant une ballade. Elle donna une fille à Charles II; cette fille épousa le comte Francis de Derwentwater.

CHAPITRE XXXVI.

—

XVIIIe SIÈCLE.

—

THÉATRE FRANÇAIS.

I.

Caractère du théâtre français au XVIIIe siècle.

Le XVIIe siècle avait été pour le théâtre français le siècle du génie ; le XVIIIe fut le siècle de l'esprit. On abandonna peu à peu la grande comédie de Molière, et aux mots de situation et de caractère l'on substitua les *bons mots* , c'est-à-dire les anciennes *pointes* venues jadis d'Italie et d'Espagne sous les noms de *concetti* et d'*agudezas*. Ce ne furent plus les individualités dramatiques qui parlèrent, ce furent les auteurs ; et tous les personnages s'exprimèrent dans le même langage, faisant de l'esprit à tout propos. Marivaux et Beaumarchais sont les plus charmants représentants de cette décadence de la comédie. Continuer Molière, il faut l'avouer, c'était une tâche impossible, et les chemins de traverse offraient plus de fleurs à cueillir que la route battue.

Un écrivain médiocre, qui fut illustre en son temps, Nivelle de la Chaussée, mit à la mode la comédie

larmoyante, que l'on regarda quelque temps comme le dernier mot de l'art. Le roi Louis XV, si tendre, comme on sait, pleurait en voyant jouer *Mélanide*, et l'auteur de cette merveille fit fortune à Versailles. Voltaire, de son côté, tenta de rajeunir la tragédie en y introduisant des éléments modernes et en lui donnant un peu d'action. L'idée de La Chaussée pouvait conduire au drame bourgeois, comme l'idée de Voltaire pouvait amener au drame shakspearien ; ces deux novateurs manquèrent du souffle et de l'ampleur nécessaires pour atteindre le but qu'ils avaient entrevu. Le style, d'ailleurs, était chez eux trop peu soutenu pour une pareille tâche, et ne pouvait donner à leur œuvre cette forme arrêtée et précise qui est la condition de la vie.

Cependant le goût du public pour le théâtre n'avait fait que s'accroître, et le nombre des spectateurs était devenu beaucoup plus considérable qu'au siècle précédent. Les acteurs n'avaient jamais été plus parfaits et en plus grand nombre dans tous les emplois. Le succès du théâtre français n'empêchait pas d'ailleurs le succès de l'opéra et du ballet.

L'Académie royale de musique donna jusqu'en 1763 ses représentations dans la salle du Palais-Royal, où Lully l'avait installée après la mort de Molière. A cette époque, la salle fut incendiée. La troupe chantante et dansante passa au théâtre des Tuileries, et, en janvier 1770, elle rentra au Palais-Royal, dans une salle nouvelle, qui brûla également, le 8 juin 1781. L'Opéra se réfugia alors rue Bergère, aux Menus-Plaisirs, et en

trois mois Lenoir bâtit la salle provisoire de la Porte-Saint-Martin, qui ouvrit le 27 octobre de la même année.

Quant aux comédiens français, ils étaient installés, depuis le 18 avril 1689, dans la rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prés, où ils avaient fait élever leur salle sur l'emplacement du jeu de paume de l'Étoile. En 1770, le Roi leur abandonna la salle des Tuileries, et en 1782, le 9 avril, ils prirent possession de leur salle nouvelle du faubourg Saint-Germain, construite d'après les plans de Peyre et de Wailly, architectes du Roi, sur l'emplacement de l'Hôtel-de-Condé. Cette salle, la plus belle et la plus commode que l'on eût encore vue à Paris, brûla, le 28 octobre an VII (1799). Elle fut reconstruite et prit le nom d'Odéon.

II.

Tentatives pour modifier la forme tragique. – Théories de Houdard de Lamotte. — Crébillon.

C'est un singulier homme que l'académicien Houdard de Lamotte, implacable réformateur dans ses théories littéraires, et aussi esclave que pas un des conventions tragiques lorsqu'il écrit pour la scène ses *Macchabées*, son *Romulus*, son *Œdipe* et son *Inès de*

Castro. Cet exemple est curieux en ce qu'il prouve combien il est difficile, je dirais même impossible, de réagir, malgré la meilleure volonté du monde, contre le courant des idées de son époque. Houdard de Lamotte est un homme instruit; il possède le sens critique à un degré très développé; il comprend le néant de la composition tragique dans lequel se débattent les imitateurs de Racine depuis la mort de ce grand écrivain. « Un auteur, dit-il dans son *Discours sur la tragédie à l'occasion des Macchabées*, ne saurait être trop soigneux de la nouveauté, ni trop en garde pour ne pas s'y méprendre. L'histoire est pleine de traits frappants qui invitent d'abord à les mettre sur la scène; mais, quand on y regarde de près, la plupart se ressemblent, et, quand on choisit un sujet sur une première apparence, on court risque de retomber dans des desseins ordinaires et de n'avoir qu'à répéter, sous de nouveaux noms, des périls, des passions et des intérêts déjà maniés. De là, par réminiscence, ou même par bon esprit, on va redire des choses que les mêmes circonstances ont fait dire à d'autres, au lieu qu'en s'assurant mieux de la nouveauté de sa matière, on s'ouvrirait par là une source féconde de nouvelles pensées et de nouveaux sentiments. »

Malheureusement, l'invention du poëte ne répond pas au désir du critique dans cette pièce des *Macchabées*, dont le sujet ne fait que reproduire ce qu'on a vu vingt fois sur la scène depuis les Mystères : une mère sacrifiant la vie de ses fils au salut de leur âme et bravant le tyran qui les envoie au martyre. Houdard

de Lamotte blâme avec raison les sujets trop vides d'action, et pourtant les sujets qu'il traite sont aussi arides et aussi pauvres que ceux de ses devanciers. Il ne veut pas que la première scène contienne une exposition en récit ; mais ce récit qu'il évite à la première scène, il le place à la seconde dans les *Macchabées*, dans *Inès de Castro* et dans *Œdipe.* Il recommande les coups de théâtre, l'appareil scénique remplaçant la froideur des longs discours ; il cite, à ce propos, l'avantage qu'a l'opéra sur la tragédie, parce qu'il offre aux yeux des actions que celle-ci n'ose que raconter ; et néanmoins *Romulus* se dénoue par un discours de Tatius, et les *Macchabées* finissent par un récit d'Arsace doublé d'un discours de Salmonée. Inès de Castro meurt sans discours, mais c'est un récit de Polynice qui annonce dans *Œdipe* la mort de Jocaste et qui décide le Roi des Thébains à se frapper de son poignard. L'auteur d'*Inès de Castro* prétend, en passant, que sa pièce est le plus grand succès qu'on ait vu depuis le *Cid*, et il se vante d'y avoir aboli la mode des confidents. Cela est vrai jusqu'à un certain point, mais les rôles de la Reine et de la Princesse Constance se rapprochent beaucoup de ces fonctions traditionnelles, quoiqu'elles ne les affichent pas. Les scènes à confidents obligés ne sont, selon Lamotte, que des monologues déguisés, et, lorsqu'il se rencontre dans une pièce trois ou quatre personnages agissant, accompagnés d'autant de confidents et de confidentes, la moitié des scènes se trouvent perdues pour l'auteur. Il proscrit également les monologues comme une chose

hors nature et anti-scénique ; il veut aussi que le dialogue soit coupé et non point composé de couplets interminables qui se répondent les uns aux autres. Les périodes de Racine, qu'il admire pourtant comme exécution littéraire, lui semblent tomber souvent dans ce défaut. Il critique Bajazet, qui ne se décide à interrompre Atalide par ce vers :

> Que parlez-vous, Madame, et d'époux et d'amant?

que lorsqu'elle a fini de se désespérer et qu'elle n'a plus rien à dire. Il attribue la même faute au cinquième acte du *Cid*, où Don Sanche devrait mettre fin bien vite au couplet de Chimène en lui apprenant que Rodrigue est bien vivant et que c'est lui, Don Sanche, qui a été vaincu. On voit, par ce résumé des théories dramatiques de Lamotte, que cet écrivain était un esprit critique très avancé pour son temps ; il eut le malheur de ne savoir pas mettre sa pratique en rapport avec ses judicieuses observations. Il se rendit en outre ridicule par sa manie de vouloir supprimer les vers. Il mit en prose son *Œdipe*, et il fit subir le même traitement à la première scène du *Mithridate* de Racine, comme échantillon de ce procédé bizarre dont il resta le seul admirateur.

Prosper Jolyot de Crébillon, que les cours de littérature continuent à placer au premier rang de nos auteurs tragiques, auprès de Pierre Corneille et de Racine, fut un autre novateur du même genre. Il passa dans son temps pour un audacieux penseur, et en définitive il n'inventa que ce qui avait été inventé bien

longtemps avant lui. Crébillon aimait les vers autant que Lamotte aimait la prose. Il fit en vers son discours d'entrée à l'Académie française, et par deux fois, en 1744, il harangua le Roi en vers au sujet du rétablissement de sa santé. Cet amour des vers est inexplicable chez Crébillon, dont le style est un modèle d'incorrection et de dureté. C'est Mme de Pompadour qui fit de ce poëte médiocre un grand homme, afin de l'opposer à Voltaire dont elle avait à se venger. Le public se laissa imposer ce caprice, et la gloire de Jolyot de Crébillon brille encore de tout son éclat de convention. Les deux pièces que l'on appelle ses *chefs-d'œuvre*, *Atrée et Thyeste* et *Rhadamiste et Zénobie*, ont bien un certain mouvement relatif, mais ce sont de pauvres inventions, l'une empruntée à Sénèque, l'autre au roman de *Bérénice*. Les caractères contiennent une forte dose d'exagération, ce qui constitue la nouveauté du procédé, et, pourtant, dans *Atrée et Thyeste*, Crébillon recule devant son sujet. Il n'ose pas, comme Sénèque, nous montrer Thyeste à table, le front ceint de roses, se gorgeant de viandes parmi lesquelles sont les chairs de ses fils, et disant : « Quel trouble agite mes entrailles ! quelque chose est là qui souffre et se plaint. Des gémissements qui ne sont pas les miens s'échappent de ma poitrine. » Et quand son frère demande à voir ses chers enfants, dont l'absence l'inquiète, l'Atrée de Sénèque lui répond : « Tout ce qui reste de tes fils, tu l'auras ; ce qui manque, tu l'as déjà :

. . . . *Quidquid a natis tuis*
Superest habebis, quodque non superest habes.

La coupe qu'apporte Eurysthène, dans l'*Atrée* de Crébillon, coupe qui au lieu de vin renferme du sang, ne reproduit pas le festin fatidique de la tradition grecque. Tout en dépassant les bornes de l'horreur tragique, Crébillon demeure bien en arrière de son modèle ; il valait donc mieux qu'il laissât dans Sénèque ce sujet si opposé à nos mœurs, si répugnant à nos idées, puisqu'il était obligé de l'amoindrir. Le jeune Plisthène et Théodamée, fille de Thyeste, brodent à plaisir, sur le canevas terrible de l'argument argien, les plus fines fleurs de la galanterie racinienne :

> Abandonnez ces lieux, ôtez-moi pour jamais
> Le dangereux espoir de revoir ses attraits.
> . . . .
> Adieu, Madame, adieu! Prompt à vous satisfaire,
> Je reviendrai pour vous m'employer près d'un père.
> Quel qu'en soit le succès, je vous réponds du moins,
> Malgré votre rigueur, de mes plus tendres soins.

La scène de l'entrevue des deux frères, qui arrache des cris d'admiration à La Harpe, est tout entière dans ce vers :

> Je le reconnaîtrais seulement à ma haine.

Les vers rimant en épithètes, les rimes qui n'en sont pas, comme *Eubée* et *contrée*, les termes impropres et les lieux communs, abondent dans cette scène, non moins que dans les autres pièces de l'auteur.

Rhadamiste et Zénobie, cet autre *chef-d'œuvre* dont l'abbé de Chaulieu disait : « La pièce serait très claire,

n'était l'exposition, » est composé aussi en vue des émotions fortes, et il paraît que le public d'alors se laissa prendre aux moyens de mélodrame destinés à conquérir ses sympathies en faveur du héros de la tragédie. On rirait beaucoup aujourd'hui de ce mari trop prévoyant qui, pour sauver la femme qu'il adore, ne trouve d'autre moyen que de la noyer. Et dans quels termes l'annonce-t-il?

Dans l'Araxe *aussitôt* je la traînai *moi-même*.
Ce fut là que *ma main* lui choisit un tombeau
Et que de notre hymen j'éteignis le flambeau.

La réflexion du confident Hiéron n'est pas moins bizarre et moins curieusement exprimée:

Quel sort pour une Reine *à vos jours si sensible!*

Le roi d'Ibérie Pharasmane n'est qu'une pâle contrefaçon de Mithridate, un peu doublée de Nicomède; mais quelle différence de mouvement et de langage! et comment a-t-on pu louer la scène de Pharasmane bravant l'ambassadeur de Rome, après celle où le Nicomède du grand Corneille rappelle à Flaminius ses défaites passées? La tragédie de *Rhadamiste et Zénobie* est, comme celle d'*Atrée et Thyeste*, empreinte d'un bout à l'autre d'une fausse grandeur. Le style, d'ailleurs, est si incorrect et offense tellement les plus simples notions de la littérature et de la grammaire, qu'il faut cesser vraiment de continuer à ce propos le jeu de Mme de Pompadour. Lorsque Crébillon débuta au théâtre, en 1705, par sa tragédie d'*Idoménée*,

pièce très faible de pensée et d'exécution, il était relativement, il faut le reconnaître, le phénix des tragiques de son époque. Quelque faible que semble cette élucubration, sa valeur dépasse encore celle des œuvres du même temps. *Atrée*, donné en 1707, eut un succès réel; *Électre*, en 1709, *Rhadamiste*, en 1711, établissent la supériorité du poëte sur ses rivaux. *Xerxès* (1714), *Sémiramis* (1717) et *Pyrrhus* (1726) viennent malheureusement éteindre les rayons de l'auréole, et, là, Crébillon retombe dans la banalité du jour. Il comprend que son lourd galion tragique n'a plus en poupe le vent de la faveur publique, et il se renferme pendant vingt-deux ans dans un silence prudent.

Un coup du sort vient le tirer de sa retraite. Un beau jour de l'année 1749, Mme de Pompadour, en guerre ouverte avec Voltaire, fait venir à Choisy le vieux Jolyot de Crébillon, alors âgé de 72 ans, et le prie de lire devant une assemblée d'élite sa tragédie de *Catilina*, qu'il n'osait offrir aux comédiens. Collé, qui vit le vieux poëte le lendemain de la lecture, lui en demanda des nouvelles. Voici, mot pour mot, ce que Crébillon lui répondit : « Il faudrait que je fusse un fat si je te disais, mon ami, la façon dont j'ai été accueilli là-bas et l'enthousiasme que la lecture de ma pièce a produit sur ceux qui l'ont entendue. Mme de Pompadour, après m'avoir comblé d'éloges, me dit de me presser de faire achever de copier *Catilina*, afin qu'on l'imprimât aussitôt au Louvre avec mes autres œuvres, dont le Roi veut faire faire une édition magni-

fique et me la donner. Il m'ajouta qu'un libraire lui avait offert 25,000 livres de cette édition. » (*Journal de Collé*, t. Ier). Toute la cour, la favorite en tête, se fit un devoir d'assister à la première représentation de *Catilina*. Le Roi avait donné des habits à tous les acteurs. Collé ne manque pas de s'extasier sur le luxe de ces costumes. « Le Sénat, lui seul, dit-il, était de dix-huit personnes, en comptant les deux consuls; les toges de chaque sénateur étaient de toile d'argent avec des bandes de pourpre et des vestes de toile d'or, et une autre bande de pourpre formant le laticlave, le tout festonné et enrichi de diamants faux. On a trouvé ce Sénat un peu pomponné, mais cela vaut mieux que s'il eût été mal vêtu en vieil oripeau. »

Quand Mme de Pompadour revint le soir à Versailles, le Roi lui dit : « Eh bien, avons-nous gagné notre procès ? — Oui, Sire, » répondit la favorite avec un sourire de triomphe. Le succès ne fut pourtant pas aussi prononcé que l'aurait voulu la cabale de la Marquise. Collé, l'ami de l'auteur, Collé qui déclare d'avance qu'il ne convient guère à un *polisson comme lui* de critiquer, de réformer et d'imaginer sur le plan d'un grand homme, avoue cependant que, de l'avis unanime des gens de savoir et de goût, on ne retrouve dans la pièce ni conduite ni intérêt, et que le cinquième acte est mauvais d'un bout à l'autre. La Harpe, dans sa correspondance adressée au Grand-Duc de Russie, dit que « le succès de *Catilina* était une chose tellement arrangée d'avance, que, quoiqu'il y eût des endroits où il était impossible de ne pas rire, on battait des

mains en riant. » Trois ans après cette première représentation, Voltaire, que tourmentait outre mesure cette gloire de Crébillon fabriquée par la cour pour faire concurrence à la sienne, donnait à son tour un *Catilina* sous le titre de *Rome sauvée*, de même qu'il refit *Sémiramis* et *Atrée et Thyeste* sous le nom des *Pélopides*. Crébillon mourut à 88 ans, croyant plus que personne à son génie, que se permettait de plaisanter son fils Prosper, le romancier.

Crébillon resta toujours pauvre, malgré les libéralités qu'il reçut tour à tour du Régent, du Duc de Bourbon, du Comte de Clermont et des frères Pâris. Le Comte de Clermont le logeait au Petit-Luxembourg, et les financiers lui firent réaliser de sérieux bénéfices dans les agiotages de la rue Quincampoix. De 1715 à 1721 il occupa un emploi de finance; en 1731 il fut reçu membre de l'Académie française, et en 1735 on le nomma censeur royal. C'était un homme doux et même timide, plein de nonchalance pour ses propres affaires ; sa mémoire était tellement prodigieuse qu'il n'écrivait ses pièces qu'au moment de les distribuer aux acteurs. Il avait quatre-vingts ans quand on représenta son dernier ouvrage, *le Triumvirat* (1754), qui fut reçu, dit le *Journal de Collé*, « avec la plus grande complaisance que le public puisse avoir pour une pièce ennuyeuse et mauvaise. L'on applaudit quelques détails dans les trois premiers actes, l'on ne dit rien dans les autres, et l'on ne hua point; il n'y eut pas même de ces murmures sourds, de ces bourdonnements qui désignent l'improbation. A la seconde

représentation, où je fus jeudi, elle fut applaudie, mais beaucoup moins ; je vois qu'elle sera abandonnée et claquée. »

III.

Voltaire. — Les satellites.

De Crébillon à Voltaire, auteur tragique, il y a un pas immense ; mais, en deçà comme au delà, nous restons toujours dans le domaine de la gloire de convention. Sur quarante-huit pièces de théâtre, tant sérieuses que comiques, écrites par Voltaire, dix à peine ont survécu ; ce sont ces pièces que l'on est convenu d'appeler ses chefs-d'œuvre.

Voltaire, à vingt-quatre ans, débute par un succès hors ligne. Son *Œdipe* est proclamé une production égale à l'*Œdipe* de Sophocle ; puis viennent *Artémire*, *Marianne*, *Brutus*, *Ériphyle*, qui sont loin de tenir les promesses données. Ce n'est que quatorze ans après *Œdipe* que paraît *Zaïre*, le plus éclatant, le plus universel des triomphes tragiques du poëte.

Ce jour-là, il a véritablement trouvé la solution du problème, le rajeunissement de la forme surannée de la tragédie. Malheureusement, *Zaïre* est philosophe comme Voltaire lui-même, et ses dissertations, de

même que celles d'*Alzire*, excellentes pour le parterre devant lequel elles se produisent, deviendront fausses et impossibles pour la génération qui suivra. Il faut dix autres années à Voltaire après *Alzire* pour rencontrer un nouveau succès : *Mahomet*. C'est encore un succès plus philosophique que dramatique. L'auteur trouve moyen de faire approuver la pièce par le cardinal de Fleury, et, pour comble, il la dédie au Pape. *Mahomet* ne fut joué que trois fois en 1742 ; son triomphe date de sa reprise en 1752. *Mérope*, *Sémiramis*, *l'Orphelin de la Chine*, *Tancrède*, pièces composées dans le même système, achèvent de populariser la renommée tragique de Voltaire. Il a pour lui le public et la critique de son temps, excepté l'abbé Desfontaines et Fréron. La Harpe admire quand même, et risque à peine un doute quand la conscience le presse. Dans l'âge suivant, Geoffroy, un peu gouailleur, juge avec un sens critique sans complaisance, mais très juste et très droit. Nos critiques modernes n'osent dire toute leur pensée, retenus qu'ils sont par les préjugés d'école. Beaucoup d'entre eux qui, sur les dogmes religieux, réclament la libre pensée, se reprocheraient de discuter les renommées littéraires telles que les a faites l'église des philosophes. Leurs premiers mots sont toujours admiratifs, mais pourtant de la nuée d'encens se dégagent quelques éclairs de blâme, qui se terminent quelquefois par un éreintement olympien.

Personne plus que M. Nisard n'admire le poëte de *Zaïre* et ne le loue en meilleurs termes ; mais il avoue

que, dans le théâtre du maître, l'invention n'est le plus souvent qu'une combinaison ingénieuse, le plan qu'un enchaînement arbitraire d'incidents imaginés dans le cabinet. « Le théâtre de Voltaire (dit M. Nisard) est trop son ouvrage ; ses personnages sont trop ses enfants ; il en use comme de sa chose. Il y a dans tout cela, malgré un esprit raffiné, je ne sais quoi qui sent la tragédie de collége. » Et plus loin, le même critique ajoute : « J'admire La Harpe de juger du même style doctrinal les pièces romanesques de Voltaire et les tragédies de Corneille et de Racine, et d'appliquer la même critique à d'aimables jeux de société et à des œuvres de marbre et d'airain. » Ces appréciations de M. Nisard sont d'une parfaite justesse ; mais, pour ne pas se brouiller avec les encyclopédistes à la suite, il prend soin d'envelopper la victime dans les bandelettes sacrées d'une admiration générale. Quand il faut juger le style tragique de Voltaire, l'éminent académicien n'hésite pas pourtant à laisser voir toute sa pensée dans ces mots : « Il est plus aisé de dire ce que n'est pas le style de Voltaire que ce qu'il est. Cette légèreté dans le choix des sujets, ces caresses au goût du jour, ces tragédies en collaboration avec tout le monde, tout cela n'est guère compatible avec un style. » M. Villemain, si grand admirateur de Voltaire, discute avec la même indépendance dans ses moments d'oubli. Il avoue que le grand homme n'a pas su reproduire les beautés de Sophocle dans *Œdipe;* que ni dans *Ériphyle* ni dans *Sémiramis* il ne s'est rapproché de la sombre grandeur de l'*Hamlet* de Shakspeare.

En parlant de *Zaïre*, qu'il appelle le « chef-d'œuvre de l'art de Voltaire, » il se représente le poëte-philosophe révolté de la fierté d'Othello et cherchant à l'ennoblir avant de le présenter aux belles pleureuses des premières loges. A cette intrigue de garnison, où figurent Yago, Cassio, Desdémone, il substitue une action pompeuse, des noms relevés, la croisade, le Soudan, Orosmane, le vieux Lusignan, la captive Zaïre respectée dans le sérail même. Selon M. Villemain, *Othello* n'a pas gagné plus qu'*Œdipe* aux ornements du goût moderne. « Le dirai-je? ajoute-t-il : l'art tragique, le développement des passions, est moins savant dans *Zaïre* que dans *Othello*, la catastrophe moins vraisemblable, et partant moins terrible. » M. Villemain dit autre part, à propos de Voltaire : « Il tombe sans cesse dans ce genre de beautés déclamatoires; on en est étonné pour cet esprit si juste, si vif; mais je crois que la grande poésie, le tragique, était un rôle de convention qu'il prenait à son gré et dont il riait dans la coulisse. »

Avant ces messieurs, Geoffroy avait très bien apprécié le talent dramatique de Voltaire et donné de curieux détails sur ces procédés tragiques. Toutefois, en lisant Geoffroy, il faut faire la part de l'animosité personnelle du journaliste contre les doctrines philosophiques de celui qu'il prend à partie. « Voltaire, dit Geoffroy, n'était pas né pour le genre sérieux; il paraît guindé, déclamateur, charlatan dans le tragique, parce qu'il se moquait lui-même de son pathos. Dès que Voltaire avait choisi un sujet de tragédie, incapable de

le mûrir il jetait rapidement sur le papier les scènes telles qu'elles se présentaient à son inspiration échauffée; la besogne était expédiée et la tragédie faite en trois semaines ou un mois. Il envoyait ensuite ce croquis à ses *anges*, c'est-à-dire au Comte d'Argental et à la Comtesse, qu'il appelait *madame Scaliger*, à cause des grands commentaires qu'elle faisait sur les impromptus et les *presto* tragiques qu'il offrait à sa censure. Si les remarques lui semblaient justes, il retouchait, réformait, communément assez docile pour mettre, comme il le dit lui-même, une sottise à la place d'une autre... Souvent, de lui-même, il remaniait son esquisse, il changeait des actes entiers, il faisait de nouvelles tirades; ce travail était bien plus long que celui de la première composition. Enfin, lorsqu'il avait satisfait ses conseils privés et lui-même, il s'occupait de la représentation, et c'était là une source de combinaisons profondes. Les affaires d'urgence, enfin, ne se traitent pas avec plus de gravité dans le cabinet d'un souverain que toutes les minuties relatives au tripot (c'est ainsi que Voltaire appelle la Comédie-Française) ne s'agitaient dans le conseil de Mme Scaliger: tout était prévu, arrangé, calculé; mais la pauvre tragédie, avant d'être jouée, avait été tant de fois rapetassée et ravaudée, qu'elle n'était plus qu'un amas de pièces et de morceaux... Je révèle ici aux profanes d'étonnants mystères: ce sont les effets par les petites causes. »

Il est incontestable que nulle œuvre théâtrale n'a autant vieilli que celle de Voltaire. Ce parti pris de mêler incessamment à des actions historiques les

théories philosophiques du XVIIIe siècle rend aujourd'hui certains de ces ouvrages insupportables et presque ridicules. *Mahomet*, *l'Orphelin de la Chine*, *Alzire*, jugés au point de vue moderne, semblent de vraies caricatures. Quand Voltaire écrivait à D'Argental : « Je crois qu'il faut donner *Mahomet* le lendemain des Cendres : c'est une vraie pièce de carême ! » il ne pensait pas si bien caractériser son œuvre. Lorsqu'il croyait produire une chinoiserie parfaite en arrangeant à sa mode *l'Orphelin de la famille de Tchao*, que venait de traduire le père Prémare, Voltaire obéissait aux idées de son temps, et le public prenait pour de la vraie couleur locale l'amalgame du *Petit Joas d'Athalie* et du dénoûment de *Cinna* qu'un poëte plein de nouveauté offrait à son admiration. Nous avons donné au premier volume de cet ouvrage (page 77) l'analyse de la tragédie chinoise dans laquelle Voltaire a cru prendre son sujet. Ce sujet, par une illusion d'optique souvent renouvelée, il l'a laissé tout entier dans la brochure du père Prémare. Quelle singulière tragédie qu'*Alzire !* et que penser de tout ce qui se passe dans cette composition scénique où les sauvages luttent de belles maximes avec les Castillans ? Zamore et Montèze, ces souverains du Potose, l'un fougueux comme Achille, l'autre raisonneur comme Nestor, ne pourraient se montrer aujourd'hui sur la scène sans exciter les rires du public, tant ils sont faux à tous les points de vue, humainement et historiquement. Tous ces types hors de mode paraissent des médailles effacées, qui nous font voir combien

la ruine est prompte de ces productions modelées sur les caprices d'une époque. *Alzire* eut l'honneur des petits appartements ; Mme de Pompadour y joua le principal rôle. *Œdipe*, *Zaïre*, *Mérope*, sont quelquefois encore applaudis sur nos théâtres, parce que le fond en est vrai, si la forme n'est pas irréprochable. Si peu que ce soit, on y retrouve du Sophocle et du Shakspeare, sans parler du marquis Maffei. Ce marquis Scipion Maffei avait fait représenter à Modène, en 1713, une tragédie de *Mérope* qui avait obtenu en Italie un prodigieux succès. L'imitation de Voltaire est de 1743. Le poëte-philosophe envoya son arrangement au Marquis, avec une épître charmante où il chantait ses louanges. Or il arriva que le message de reconnaissance fut pris au sérieux par le public, et Voltaire jugea bon, pour ne pas trop enfler la gloire de son rival, de faire redescendre quelques degrés à l'idole italienne qu'il avait de ses mains hissée sur le piédestal tragique.

C'est sur son théâtre du château de Tourney que Voltaire fit représenter, en 1760, sa tragédie de *Tancrède*, sa « chevalerie, » comme il se plaisait à l'appeler.

« Sur ce théâtre de Polichinelle (c'est le nom qu'il lui donnait), nous tînmes, hier, neuf en demi-cercle, assez à l'aise, encore avait-on des lances, des boucliers, et l'on attachait des écus et l'armet de Mambrin à nos bâtons vert et clinquant, qui passèrent, si l'on veut, pour pilastres vert et or ; une troupe de râcleurs et de sonneurs de cor, Saxons chassés de

leur pays par Luc (le Roi de Prusse), composaient mon orchestre. Que nous étions bien vêtus! Que Mme Denis a joué supérieurement les trois quarts de son rôle! Je crois jouer parfaitement le Bonhomme (Argyre). Je souhaite, en tout cas, que la pièce soit jouée à Paris comme elle l'a été dans ma masure de Tourney; elle a fait pleurer les vieilles et les petits garçons, les Français et les Allobroges : jamais le mont Jura n'a eu pareille aubaine! » Ce furent Lekain et Mlle Clairon qui représentèrent à Paris les personnages de Tancrède et d'Amenaïde, on sait avec quel succès! Le style de l'ouvrage fut pourtant très critiqué.

La Harpe lui-même trouve que c'est la dernière époque de la force tragique du Maître. On s'aperçoit, pour la première fois, selon lui, que le poëte ne soutient plus sa versification : « C'est encore Voltaire tout entier quand la situation le porte et l'anime, ce n'est plus lui quand il ne fait qu'écrire ; il embrasse encore fortement la tragédie, mais souvent il abandonne le vers. » De l'avis de tous les critiques anciens et modernes, c'est donc par le style que pèchent surtout les compositions tragiques de Voltaire. Ce prosateur si élégant, ce poëte si fin, si charmant dans la littérature légère, n'était pas né, comme le dit Geoffroy, pour le genre sérieux. Son vaste esprit, préoccupé de trop de choses, ne pouvait s'assujettir au travail ardu et sans trêve qu'exige une diction soutenue et châtiée. Il pressentait à cet égard son insuffisance, et il aimait à se jeter dans les sujets qui réclamaient la pompe du spectacle, comme *Tancrède* et *Sémiramis*.

Cet élément de l'opéra lui paraissait un heureux auxiliaire pour renouveler la forme, sinon le fond, de la vieille tragédie. Il cherchait aussi, par ses incursions sur le domaine de l'histoire moderne, à présenter au public des tableaux plus intéressants pour lui que les éternelles catastrophes des annales grecques et romaines. Ces deux velléités d'innovation ne pouvaient sortir que d'une intelligence supérieure, comme était celle de Voltaire; mais cette intelligence se voyait fatalement retenue par les préjugés classiques, qui la ramenaient toujours à la banalité de la forme. Cependant *Sémiramis*, qui n'était autre chose qu'un Oreste modernisé, fut mal accueillie à la première représentation. Le fameux : *Place à l'ombre!* proféré à haute voix par la sentinelle debout à la porte du tombeau de Ninus, s'adressant aux spectateurs qui obstruaient la scène, excita un rire qui ne put s'apaiser avant la fin de la pièce. La Morlière et ses deux cents claqueurs ne parvinrent pas à entraîner le public, qui resta froid et railleur. La pompe scénique fut aussi critiquée et fournit à Piron l'occasion d'écrire ces couplets satiriques :

Que n'a-t-on pas mis
Dans *Sémiramis!*
Que dites-vous, amis,
De ce beau salmis?
. . . .
Billet, cassette et bandeau,
Vieux oracle,
Faux miracle,
Prêtre et bedeau,
Chapelle et tombeau,
Que n'a-t-on pas mis
Dans *Sémiramis!*

« La pièce est mauvaise, dit Collé, mais c'est du mauvais Voltaire. Je n'en ferais pas autant, ni l'abbé Leblanc non plus. » L'auteur, voulant savoir l'intime pensée des beaux esprits et des jugeurs, se rendit, le lendemain de la représentation, au café Procope, et, se masquant d'un journal qu'il faisait semblant de lire, il écouta jusqu'au bout la critique et la défense. La tragédie se releva vers la cinquième représentation. Il est évident que Voltaire était en quête d'une nouvelle forme; mais, malgré ses efforts, il ne réussissait pas à la trouver. Plus instruit que ses contemporains, il avait étudié Shakspeare, il avait admiré à Londres les effets puissants de ses ouvrages sur les masses populaires; il estimait plus que personne ce génie, dont il a dit tant de mal, et, de très bonne foi, il crut le corriger en l'humanisant selon le goût de Versailles; malheureusement, il le corrigea si bien, que dans ses imitations il ne resta rien du modèle.

Je comprends parfaitement la vogue des tragédies de Voltaire au temps où elles furent jouées; je comprends aussi le discrédit dans lequel elles tombèrent quand elles cessèrent de répondre à des idées préconçues. Ces encyclopédistes dramatiques, échangeant de perpétuelles sentences, n'avaient plus de raison d'être devant un public qui venait au théâtre chercher la vérité des caractères et l'intérêt des situations. Voltaire a, de son vivant, escompté sa gloire comme poëte tragique; il avait trop d'esprit pour ne pas deviner ce qui l'attendait. Ce ne fut qu'en 1759, un an avant la représentation de *Tancrède*, que Voltaire eut

la satisfaction de voir bannir de la scène les deux rangées de spectateurs qui avaient tant nui à *Sémiramis;* moyennant une somme de 12,000 livres, le Comte de Lauragais racheta ce droit aux comédiens. Ce Comte de Lauragais, qui avait donné au théâtre une *Clytemnestre* et une *Jocaste*, expliquait sa munificence en disant qu'il était marguillier de cette paroisse.

Voltaire, qui se brouillait avec tout le monde, se brouilla un instant avec les comédiens; c'est alors qu'il produisit chez lui, rue Traversière, une troupe de comédiens amateurs, auxquels il ne dédaigna pas de se mêler, lui et ses deux nièces, Mme Denis et Mme Fontaine. Quelques sociétaires de la Comédie-Française furent admis à voir une représentation de *Rome sauvée*, où Voltaire jouait le rôle de Cicéron, et ils furent tellement enchantés des acteurs et de la pièce, qu'une réconciliation s'opéra. Lekain faisait partie de la troupe d'amateurs de la rue Traversière. La Chaussée disait, en parlant de ces spectacles domestiques de Voltaire, qu'il faisait comme les pâtissiers, qui, ne pouvant vendre leurs brioches, les mangent eux-mêmes.

Les satellites tragiques qui font cortége à l'astre voltairien se perdent dans les rayons de sa popularité. C'est toujours à peu près la même intrigue enchâssée dans la même formule. Cela chemine lourdement, méthodiquement, froidement, et le pesant chariot arrive fatalement au bout de ses cinq actes sans incidents, sans péripéties nouvelles. L'auteur a toujours soin de laisser l'action derrière le rideau et de la rem-

placer par des récits ; qu'il se nomme l'abbé Pellegrin ou Mlle Barbier, Lagrange-Chancel ou le baron de Longepierre ; qu'il ait rimé six pièces, comme Dorat, ou quatre, comme Danchet, on ne s'intéresse pas un instant à ce genre de produits, car il semble qu'on lise éternellement la même tragédie, dont les noms auraient été changés. Certaines de ces pièces furent très applaudies, comme le *Spartacus* de Saurin, comme l'*Iphigénie en Tauride* de Guimond de la Touche. Le succès de cette dernière tragédie fut tel qu'il inquiéta Voltaire. Le philosophe écrivit à ce propos à D'Argental : « Il faut laisser dégorger Iphigénie en Crimée. »

L'auteur d'*Iphigénie en Tauride* était un jésuite défroqué à qui Mme de Graffigny avait donné asile. Elle le présenta à Mlle Clairon, qui l'introduisit chez les comédiens. Lefranc de Pompignan, avec sa *Didon ;* Lemierre, avec sa *Veuve du Malabar* et son *Barnevelt*, mal imité de l'anglais, furent applaudis dans leur temps. Marmontel fit ses tragédies, comme La Harpe les siennes ; mais ce n'est pas par leur théâtre tragique que ces deux écrivains sont restés. Le *Warwick* de La Harpe et son *Coriolan* valent son *Philoctète* et sa *Mélanie*. Tout ce qu'écrit ce grand critique du Lycée est froid, correct et incolore. Quand Voltaire dit à La Harpe que l'Europe attend sa *Mélanie*, le caudataire ne s'aperçoit même pas que le poëte-dieu se moque de lui. *Le Siége de Calais*, de Buirette de Belloy, fit époque dans les annales du théâtre français, et l'auteur se vit contraint de paraître quatre fois sur la

scène, aux acclamations de toute la salle. On le joua trois fois de suite à la cour ; il fut présenté à la famille royale ; le Roi lui accorda une gratification et lui fit frapper une médaille ; les habitants de Calais lui envoyèrent un brevet de citoyen dans une boîte d'or, et son portrait fut placé à l'hôtel de ville calaisien parmi les bienfaiteurs du pays. Que reste-t-il aujourd'hui de cette gloire ? De Belloy, puisant, comme Voltaire, dans les annales modernes, fit encore représenter une tragédie de *Gaston et Bayard;* après sa mort, les comédiens jouèrent sa *Gabrielle de Vergy*, sujet renouvelé du festin des Atrides et tiré de la *Chronique du sire de Coucy.* Cet essai de l'horrible, outre qu'il n'était pas neuf, ne sembla pas heureux ; il consistait dans un moyen brutal, répugnant pour les spectateurs, et d'où ne naissait aucune situation vraiment nouvelle. Le public français ne pouvait goûter cette résurrection du vieux drame anglais privé de son mouvement et augmenté des tirades classiques, sur lesquelles tout le monde était blasé. Ducis, qui arrangea, comme vous savez, l'*Hamlet*, le *Roméo*, *Le Roi Lear*, le *Macbeth* et l'*Othello* de Shakspeare, doit à sa tentative une célébrité qui a surnagé jusqu'à nos jours. C'était un élève de Voltaire, dont il fut le successeur à l'Académie française. Ses arrangements, qui nous font sourire aujourd'hui par leur naïveté, passaient, lorsqu'il les donna au théâtre, de 1769 à 1792, pour autant d'audaces. La critique le loua surtout d'avoir su traiter ces sujets étrangers *sans blesser les bienséances* et d'être resté original tout en imitant. Ducis était un excellent

homme et un littérateur plein de conscience. Il admirait Shakspeare, et il crut assurément lui rendre un grand service en dégageant ses beautés de l'enveloppe *barbare* qui les recouvrait. Il voulut faire plus que n'avait fait Voltaire, son maître. Il ne déguisa pas Desdémone en Zaïre, Othello en Orosmane; mais, tout en empruntant les personnages anglais, il les édulcora si bien pour les rendre accessibles au goût français, qu'il leur ôta toute saveur. C'est ainsi que le mouchoir d'Othello fut remplacé par un bandeau de diamants, *accessoire* beaucoup plus *noble*; c'est ainsi que le rusé Yago devint le traître de mélodrame Pézare, que Cassio devint Lorédan, et que le poignard traditionnel remplaça le romantique oreiller. Malgré toutes ces précautions, l'*Othello* de Ducis, qui réussit parfaitement dans son ensemble, souleva, au dernier acte, les indignations du parterre, et un spectateur s'écria : « C'est un Maure qui a fait cela, ce n'est pas un Français. »

Du merveilleux Hamlet, Ducis fit un caractère banal calqué sur les Orestes classiques; l'ombre resta dans la coulisse et fut remplacée par la vieille formule d'usage :

> Prends un poignard, prends l'urne où ma cendre repose.
> Par des pleurs impuissants suffit-il qu'on l'arrose?
> Tire-la de ma tombe, et, courant m'apaiser,
> Frappe, et fumante encor reviens l'y déposer.

Une ombre parlant de *sa cendre*, cette cendre qui *repose* et qui *fume*, ce conseil d'arroser l'urne de sang et

non de pleurs, cette emphase aussi contraire au bon sens qu'au bon langage, tels sont les traits qui caractérisent le style tragique du bon Ducis. Toujours avec les meilleures intentions, il traita de même *Roméo et Juliette*, *Macbeth*, *Le Roi Lear*, et il mourut se croyant un grand homme. *Œdipe chez Admète* et *Abufar ou la Famille arabe* sont les pièces *originales* de Ducis. Le second de ces ouvrages, joué en 1795, obtint d'abord peu de succès; mais il se releva depuis et resta au répertoire de la Comédie-Française. C'est une idylle orientale vue des hauteurs de Belleville, un tableau des mœurs pastorales des Arabes peint avec les couleurs parisiennes; mais on y reconnaît un effort pour modifier la vieille formule, et l'on doit, pour être juste, tenir compte à l'auteur de cette intention.

Marie-Joseph de Chénier compta aussi parmi les gloires tragiques de la fin du dernier siècle. Né à Constantinople, comme son frère André, pendant que leur père exerçait dans cette ville les fonctions de consul général de France, Marie-Joseph fit ses études classiques à Paris, et devint officier de dragons. Il débuta dans la carrière dramatique, en 1786, par une tragédie d'*Azémire*, qui fut jouée à Fontainebleau en remplacement de *Zaïre*, par suite d'une indisposition d'acteur. Le peu de réussite de cette tentative ne découragea pas le jeune poëte, qui résolut de faire servir à son succès les passions politiques. *Charles IX*, en dépit de la banalité de son plan et de son exécution, déchaîna les haines populaires contre la royauté et procura à l'auteur le triste plaisir d'un triomphe facile.

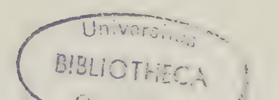
Les vrais lettrés gémirent de voir un jeune homme chercher les applaudissements en dehors de son art, et les gens de parti crièrent merveille. Palissot défendit son ami Chénier contre les critiques. Le jeune poëte, qui venait de découvrir dans les allusions politiques une veine de succès à exploiter, donna, en 1791, son *Henri VIII*, taillé sur le modèle de *Charles IX*, et, pour mieux entrer dans la réalité, il dramatisa le procès tout récent de *Calas*. Les tirades contre le fanatisme religieux remplacent ici les sentences anti-monarchiques, et sans doute l'auteur comptait beaucoup sur cette nouvelle thèse; mais la pièce est tellement pauvre d'invention et si dénuée d'intérêt, qu'elle ne réussit que médiocrement, quoiqu'elle fût assaisonnée de toutes les charlataneries de circonstance. L'éloge de Voltaire, prononcé par un magistrat intègre, faisant naturellement contraste avec les autres, ne parvint pas même à réchauffer l'enthousiasme des patriotes, qui s'étaient ennuyés à périr. Chénier comprit que la veine s'épuisait et qu'il fallait trouver une nuance nouvelle. En 1792, il se fit réactionnaire dans *Caïus Gracchus*. En 1793, il alla plus loin en représentant *Fénelon*, un prêtre, un archevêque, comme un modèle de vertu. « J'ai cru, dit-il avec une certaine audace, qu'en nos jours mêlés de sombres orages, lorsque les mauvais citoyens prêchent impunément le brigandage et l'assassinat, il était plus que temps de faire entendre au théâtre cette voix de l'humanité qui retentit toujours dans le cœur des hommes rassemblés. » En 1794, Marie-Joseph dramatisa le sujet de *Timoléon*,

traité déjà par La Harpe en 1764 ; mais cette tragédie fut interdite par le comité de salut public, comme pièce contre-révolutionnaire. *Timoléon* ne fut représenté qu'après le 9 thermidor. L'infortuné poëte André Chénier, le frère de Marie-Joseph, venait de verser son généreux sang sur l'échafaud politique, et *Timoléon* montrait un frère assassinant son frère pour assurer le salut de son pays. Cette fortuite coïncidence fit accuser Marie-Joseph d'avoir approuvé la condamnation d'André, ou du moins de ne pas s'y être opposé ; les faits prouvent qu'à ce moment, soupçonné lui-même de modérantisme, il ne pouvait rien obtenir de ses anciens amis.

Parmi les ouvrages posthumes de M.-J. de Chénier, le *Tibère* mérite seul d'être distingué. C'est, comme invention et comme conduite, une tragédie banale ; mais on y remarque çà et là quelques fragments de scène assez réussis. Le style y est plus énergique, plus concis que dans les autres ouvrages ; ainsi dans le monologue de Tibère, au cinquième acte :

> Un seul, maître de tous, ordonnant de leur sort.
> . . . .
> Un seul, et les Romains tremblent devant un homme.
> Les Romains, où sont-ils ? dans les tombeaux de Rome.

Marie-Joseph tenta plus tard de justifier ce que sa conduite politique pouvait avoir eu d'incohérent et d'incompréhensible. Il n'avoua pas la vérité, c'est-à-dire qu'il n'avait eu d'autre idée que de courir après le succès. « Comment ces tartufes maladroits, dit-il en



parlant de ses ennemis, n'ont-ils pas senti qu'il était doublement honorable d'avoir publié *Charles IX* sous la royauté, et *Fénelon* sous la tyrannie démagogique? » Puis il ajoute que *Fénelon* et *Calas* furent bannis du théâtre comme fanatiques, *Charles IX* et *Henri VIII* comme royalistes, *Caïus Gracchus* comme suspect d'aristocratie.

Arnault fit représenter son *Marius à Minturnes* en 1791, et sa *Lucrèce* en 1792. Legouvé donna sa *Mort d'Abel* en 1792, son *Épicharis* en 1793; *Agamemnon*, la meilleure des tragédies de Nepomucène Lemercier, date de 1797. Mais ces écrivains appartiennent plutôt, par la tendance de leur esprit, à la période impériale, qui commence le XIXe siècle, qu'à la période révolutionnaire, qui finit le XVIIIe.

Nous avons parcouru les évolutions diverses de la tragédie au XVIIe et au XVIIIe siècle ; elle eut, comme on voit, ses phases de lumière et d'ombre ; elle eut ses astres éclatants et ses profondes nuits. Elle fut toujours une création artificielle, dont la convention fit tous les frais. La dignité du costume, du maintien, de la parole, y fut d'étiquette, comme à la cour de Versailles. La pompe du cérémonial la suivit partout, et le public bourgeois se courba devant cette tyrannie.

Gœthe dit quelque part dans un de ses fragments : « Le Français, à sa vivacité, joint un extrême amour-propre qui maintint toujours dans son âme certains goûts aristocratiques, et, sur la scène, les noms d'Achille, d'Agamemnon, lui semblaient aussi respectables que les noms illustres de la noblesse qui lui rap-

pelaient de grands faits de son histoire. Aller s'asseoir au théâtre, jouer mentalement le rôle de souffleur, murmurer tout bas les passages célèbres, c'était, pour beaucoup de spectateurs, célébrer une espèce particulière de culte, et pendant qu'ils s'abandonnaient à ces pieux devoirs, ils oubliaient qu'ils s'ennuyaient de tout cœur. »

CHAPITRE XXXVII.

XVIIIe SIÈCLE.

THÉATRE FRANÇAIS

(suite).

I.

Les comédies.

Les novateurs dans la comédie : Nivelle de la Chaussée. — Diderot. — Voltaire. — Sedaine. — Marivaux. — Beaumarchais.

Comme la tragédie, la comédie du XVIIIe siècle se mit en quête de formes nouvelles. Nivelle de la Chaussée inventa la comédie larmoyante, c'est-à-dire le drame bourgeois tel que nos contemporains le comprennent et croient l'avoir inventé. Sedaine, Diderot et Voltaire lui-même le suivirent dans cette voie. Beaumarchais créa la comédie politique; Marivaux imagina le genre charmant et maniéré auquel il laissa son nom, genre encore en vogue aujourd'hui. Le *Turcaret* de Le Sage, quelques ouvrages de Destouches et la *Métromanie* de Piron sont demeurés seuls pour représenter un reflet quelquefois un peu pâle du grand art, désormais abandonné par les auteurs et par le public. Le temps n'était plus aux grandes idées.

Nivelle de la Chaussée fut un auteur très acclamé, et il le serait encore s'il revenait appliquer ses théories, puisque notre théâtre vit en grande partie de la comédie larmoyante. Il écrivit ses pièces en assez mauvais vers, il les écrirait en prose quelconque, la forme étant ce dont aujourd'hui l'on se préoccupe le moins. Il serait tenu seulement à confectionner des plans plus accidentés, à ménager des coups de théâtre plus forcés, à donner à ses dénoûments l'imprévu d'une charade.

On ne peut se dissimuler que la scène française contemporaine procède de ce chef d'école, si bien oublié, et qui fut célèbre pendant un demi-siècle. Les critiques de son âge, tout en discutant ses théories et son mérite, l'ont traité avec une révérence respectueuse et comme une renommée avec laquelle il faut compter. C'était, du reste, un homme du monde, un financier bien né et bien posé.

« Ce n'est pas le ridicule du caractère ni les travers de l'esprit qu'il attaque, dit Titon du Tillet dans son *Parnasse français*, ce sont les faiblesses du cœur qu'il représente. Il paraît que son principal but n'est point de corriger, il ne veut qu'attendrir. Plaute, Térence et Molière ont écrit pour les hommes et pour les instruire; La Chaussée a pris la plume des mains des Grâces pour plaire aux femmes par la peinture des passions qu'elles éprouvent et qu'elles font sentir. Si La Chaussée s'est écarté de la route ordinaire, il a trouvé en s'égarant un sentier qu'il a semé de fleurs. » Peu s'en faut que Bougainville, qui succéda à La Chaussée comme membre de l'Académie française,

en 1754, ne place son prédécesseur au-dessus de Molière. Il dit, dans son discours de réception, « qu'au lieu de retracer des travers passagers, La Chaussée réserva son pinceau pour ceux dont la source est dans les abus accrédités par le préjugé ou dans les vices consacrés par la mode. Les hommes de son siècle, ajoute-t-il, lui parurent assez éclairés pour n'avoir plus besoin d'être avertis des ridicules grossiers que la malignité saisit d'elle-même et que l'amour-propre évite. » L'abbé Desfontaines ne tarit pas d'éloges sur le genre nouveau, auquel il n'adresse qu'un reproche, celui de s'intituler comédie, quand il devrait prendre le nom de drame. Le vœu de Desfontaines ne tarda pas à être exaucé. « Une nouveauté, quelle qu'elle soit, dit Fréron dans ses *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, s'établit rarement sans obstacles. On se soulève d'abord contre elle, on s'y accoutume peu à peu; on finit par l'adopter. Tel a été parmi nous le destin du comique appelé *larmoyant*. Le genre larmoyant, puisqu'on l'appelle ainsi, me paraît plus naturel, plus conforme à nos mœurs que la tragédie. Les passions de Melpomène sont des passions violentes, portées jusqu'à l'excès; les nôtres sont réprimées par l'éducation et par l'usage du monde. Les vices qu'elle peint sont des crimes, les nôtres sont des faiblesses... Nous ne pouvons sans ingratitude refuser notre estime aux auteurs qui les premiers sont entrés dans cette carrière et s'y sont distingués. *Mélanide* me paraît un modèle dans ce genre. C'est aussi la meilleure de toutes les pièces

de M. de La Chaussée, parce qu'il s'est renfermé dans le pathétique, et qu'en écrivain judicieux il n'a point terni les couleurs du sentiment par les nuances du comique. » Des deux innovations, Fréron approuve donc l'une, celle qui constitue le drame bourgeois ; il critique l'autre, c'est-à-dire le mélange du comique et du sentimental. Le programme de l'auteur de *Mélanide* a été adopté et mis en usage par notre époque. Rhabillées à la mode du jour, la plupart des pièces de La Chaussée réussiraient encore. *Mélanide* rappelle, par le sujet et par quelques effets inattendus, plusieurs *nouveautés* qui ont fait courir tout Paris. Darviane, élevé par sa mère abandonnée, devenant le rival de son père qu'il ne connaît pas, et l'insultant pour le contraindre de renoncer à la jeune fille qu'il aime, le désespoir de la mère en apprenant cette aventure, la scène où Darviane force son père à se révéler à lui, et le dénoûment heureux qui termine ce drame de famille, provoqueraient encore les bravos et les effluves d'attendrissement des admirateurs de la nouvelle comédie larmoyante. *La Gouvernante* appuie encore davantage, s'il est possible, sur la fibre sentimentale. Cette pièce nous montre un président qui a ruiné une jeune orpheline par un jugement mal rendu, et qui consulte son fils, sans lui nommer personne, pour savoir ce que le juge doit faire dans une telle circonstance. Le fils conclut à la restitution. Son père lui dit alors :

J'ai pensé comme vous, j'ai fait plus, et j'espère
Que vous y donnerez l'aveu le plus flatteur ;
Vous voyez le coupable et le réparateur.

Mais Angélique, qui aime le jeune homme ruiné, n'accepte le don qu'avec la main du donateur, ce qui met le comble à l'héroïsme de cette comédie lacrymatoire.

L'École des mères continue la série des drames de famille. L'argument qui sert de base à la pièce est réellement intéressant, et, à l'époque où l'ouvrage fut joué, il dut impressionner vivement l'auditoire, dont il reproduisait les mœurs avec assez de vérité. Il s'agit d'une mère qui sacrifie tout pour un fils ingrat et dissipé, et qui laisse sa jeune et charmante fille se morfondre dans l'ennui d'un couvent. Après diverses péripéties, elle reconnaît et déplore sa faute. C'est sa fille qui la console, et la parfaite raison de Marianne sera dorénavant le guide de sa mère repentante et corrigée.

C'est *le Préjugé à la mode*, la seconde des pièces de La Chaussée, jouée en 1735, qui ouvrit la série de ses succès. Le travers que l'auteur met en scène, un mari n'osant avouer qu'il aime sa femme, a tellement disparu des mœurs, qu'on ne saurait prendre le moindre intérêt à la fable romanesque à laquelle il donne lieu. *L'École des mères*, *La Fausse Antipathie*, réussirent moins que les ouvrages que nous venons de nommer. La comédie en trois actes intitulée *Amour pour amour*, représentée en 1742, est une féerie sur le sujet de *Zémire et Azor*, et qui n'a rien à voir avec les théories de l'auteur de *l'École des mères* et de *Mélanide*. *L'Homme de fortune* ne fut pas représenté; *Paméla* n'obtint qu'une seule représentation, mais elle donna

naissance à la *Nanine* de Voltaire, qui fut jouée l'année suivante.

Voilà donc un homme d'un médiocre talent qui invente, ou plutôt qui importe en France une grande chose, le drame. Il devient le point de mire de toutes les attaques et de toutes les louanges. Il entre à l'Académie; il reçoit les félicitations royales; il provoque les épigrammes de Piron et les compliments de Voltaire, qui lui fait l'honneur de l'imiter, ainsi que Diderot et Sedaine. A cet homme il manque malheureusement une qualité, le style; c'est ce qui l'empêchera de vivre. Son nom reste, ses œuvres sont mortes.

Diderot, comme auteur dramatique, procède immédiatement de Nivelle de la Chaussée. C'est en 1757 que Diderot publia son *Fils naturel*, précurseur du *Père de famille.* Les comédiens ne le jouèrent qu'en 1771, et Fréron imprima dans son journal que le *Fils naturel* était un plagiat du *Vero amico* de Goldoni, ce qui fit grand scandale. Voici en quels termes Collé apprécie le *Fils naturel* et son auteur :

« C'est une pièce d'un homme de beaucoup d'esprit (car il y en a dans ce mauvais ouvrage), mais qui n'a ni génie ni talent pour le genre dramatique, et qui n'a pas les premières notions de l'art théâtral. C'est pourtant après ce chef-d'œuvre qu'il a l'intrépidité de donner une espèce de Poétique et de faire le législateur aveugle sur des choses qu'il n'a point vues, et que vraisemblablement la nature lui a voilées pour toujours. Il faut avouer que Messieurs les encyclopédistes ont un amour-propre rebutant : à peine ont-ils entrevu un art

qu'ils veulent donner des lois aux maîtres de cet art même. Rousseau de Genève ne cesse pas de vouloir donner des leçons de musique à Rameau, qui ne voudrait pas de lui pour son écolier. »

Le Père de famille, écrit en bonne prose, malgré quelque pathos philosophique, est un progrès, comme exécution, sur les comédies larmoyantes de La Chaussée, mais il reflète bourgeoisement son modèle. Diderot s'empare d'ailleurs de l'idée, et, cachant l'emprunt, il cherche à faire croire, par les dissertations dont il l'accompagne, qu'il est bien le réel inventeur. Sa théorie de circonstance sur l'art dramatique renferme, il faut l'avouer, plus de mauvais que de bon ; mais, en homme d'esprit, il se tire d'affaire à merveille, quoiqu'il ait parfaitement tort au fond. Aux *caractères* que Molière réclame pour base de la comédie, Diderot prétend substituer les *conditions*. Ainsi, au lieu de représenter un avare, un misanthrope, un menteur, un dissipateur, un tartufe, il mettra en scène un père de famille, un fils naturel, un homme marié, un veuf, un célibataire, et il nuancera ces personnages d'une teinte de misanthropie, d'avarice, de tartuferie, ayant soin d'opposer toujours le *caractère* à la *condition*. De ce mélange naîtra le nouveau, selon Diderot. Il propose aussi le *drame moral*, où l'on discuterait les points de morale les plus importants, et cela sans nuire à la marche violente et rapide de l'action dramatique. Il adjoint à cela pour surcroît le *drame philosophique*, où l'on présenterait la morale directement. Comme échantillon de ce genre, il indique

la *Mort de Socrate*, dont il se donne la peine de tracer un très mauvais scenario. Comme la principale des règles de Diderot, la substitution de la condition au caractère, est facile à mettre en pratique, elle a trouvé beaucoup de partisans.

Le drame du *Père de famille*, dirigé contre la naissance et contre la richesse, paraît aujourd'hui un lieu commun sans saveur. Le sentimentalisme d'Orbesson pour son fils, dont il désapprouve le mariage et qu'il serre philosophiquement dans ses bras, son indulgence pour sa fille, chez qui il n'ose blâmer une affection que jadis il ressentit lui-même, en font un homme sans caractère et sans volonté. Le personnage du Commandeur, représentant la résistance des anciennes idées aristocratiques aux idées nouvelles, pouvait produire de l'effet dans son temps ; mais il perd toute sa valeur aujourd'hui.

Le traité de la *Poésie dramatique*, dédié par Diderot à son ami Grimm, n'est pas autre chose que la glorification du *Fils naturel* et du *Père de famille*. Le *Père de famille* obtint un grand succès en Allemagne, et Lessing en fit un pompeux éloge dans sa *Dramaturgie*. Lessing loue l'auteur de rompre avec les doctrines littéraires, « au moyen desquelles les Français endorment l'Europe depuis si longtemps. » Il passe condamnation sur le premier drame de Diderot, qui présente, selon lui, trop d'uniformité dans les caractères, l'abus du romanesque, un dialogue raide et précieux, un étalage pédantesque de sentences philosophiques. Il admet la théorie des *conditions*, mais il trouve aussi

que l'objection de Palissot n'est pas sans fondement. Palissot niait que la nature fût aussi pauvre que le disait Diderot en caractères tranchés, et il rappelait que Molière croyait n'en avoir encore mis en scène qu'un très petit nombre.

Ce n'est pas seulement le spirituel Diderot qui se fit le disciple de Nivelle de la Chaussée, mais le grand Voltaire lui-même. *L'Enfant prodigue*, *Nanine*, sont des reflets des comédies de La Chaussée. *L'Enfant prodigue* fut représenté un an après *le Préjugé à la mode*, deux ans après *la Gouvernante*. L'invention ou l'importation des comédies larmoyantes par La Chaussée avait vivement frappé l'esprit de Voltaire. Il y voyait le véritable élément que son esprit chercheur poursuivait depuis si longtemps. La comédie semblait mieux convenir à son talent que la tragédie, où son style manquait d'ampleur et de noblesse. Pourtant il y échoua complétement. Le défaut de Voltaire était de ne pouvoir mettre à la scène que sa propre personnalité ; cela passait encore dans la convention tragique, où les grands sentiments, pompeusement exprimés, frappent l'imagination du vulgaire par la fausseté même de la pensée et du langage ; mais, pour traduire des personnages réels, il faut leur prêter des idées et des paroles qui nous les fassent accepter comme des hommes semblables à nous. Voltaire fit représenter *l'Enfant prodigue*, en 1736, sans se nommer, tant il redoutait la critique, et cette comédie parut devant le public en remplacement de *Britannicus*, que l'affiche avait annoncé. La réussite de la pièce ne fut pas contestée ;

on la joua vingt-deux fois de suite. Elle eut l'honneur, quelques années plus tard, d'être représentée dans les petits appartements du Roi, par des comédiens extraordinaires. Mme de Pompadour jouait le rôle de *Lise ;* le Duc de Chartres, *Randon;* le Duc de la Vallière, *Euphémon le père;* le Duc de Nivernais, *Euphémon le fils;* Mme de Livry, *Marthe,* et Mme de Brancas, *la baronne de Croupillac.* Mme de Pompadour annonça le succès de la comédie à Voltaire, lequel lui répondit par les vers connus qui causèrent son exil, et qui finissent ainsi :

Soyez tous deux sans ennemis,
Et gardez tous deux vos conquêtes.

Voltaire emprunta à la *Paméla* de Richardson, déjà exploitée par La Chaussée, le sujet de *Nanine, ou le Préjugé vaincu*, qu'il fit jouer en 1749. Il trouvait dans ce sujet, outre le mélange du comique et du larmoyant, une thèse philosophique à sa convenance, un plaidoyer contre l'inégalité des conditions. Il tenta de prouver qu'un grand seigneur peut, sans être blâmable, épouser une paysanne.

Nanine obtint un vif succès parce qu'elle flattait les passions du temps, mais c'est une pauvre pièce pour qui ne tient compte que de sa valeur littéraire. L'*Écossaise*, où le journaliste Fréron, dont le nom est à peine déguisé sous celui de Frélon, se voyait indignement injurié par le vindicatif poëte, ne mérite pas un instant d'attention. En écrivant sa comédie de *la Prude*, Voltaire voulait donner aux Français une idée de

l'excellente comédie de Wycherley intitulée *the Plain Dealer* (*l'Homme franc*). Il trouvait les mœurs de la pièce anglaise trop hardies, et il les adoucit tellement qu'il ne produisit qu'une œuvre sans aucun relief et sans aucune saveur. *La Prude* fut représentée au château de Sceaux, chez la Duchesse du Maine, le 15 décembre 1747; Voltaire y jouait un rôle, à côté de Mme du Châtelet et de Mme de Staal.

L'Indiscret, *Le Droit du seigneur*, *La Femme qui a raison*, *Le Dépositaire*, sont demeurés inconnus en France aussi bien qu'ailleurs, et ces comédies, parfaitement nulles comme fond et comme forme, méritent l'oubli dans lequel on les a laissées. C'est toujours un sujet de réflexion que cet échec si complet dans la comédie de l'auteur le plus fin et le plus spirituel, sans contredit, de tous ceux du XVIIIe siècle. S'il n'avait été retenu par ses préjugés d'école, Voltaire aurait certainement précédé Beaumarchais dans l'invention de la satire politique; il avait assez d'adresse pour dire ce qu'il voulait dire, sans s'exposer aux foudres des censeurs royaux.

Le *Beverley* de Saurin, imitation d'une pièce anglaise *the Gamester* (*le Joueur*), d'Édouard Moore, et non de George Lillo, comme on l'a trop souvent imprimé, entra plus franchement dans le drame; aussi excita-t-il plus d'enthousiasme que les essais demi-larmoyants de Voltaire. L'effet produit à Toulouse par cette tragédie bourgeoise sur les nerfs des spectateurs fut tel qu'ils réclamèrent l'adoucissement du cinquième acte pour les représentations suivantes. *Le Philosophe sans le*

savoir, de Sedaine, appartient encore à la même école, et c'est la meilleure des comédies de ce genre restées au répertoire du Théâtre-Français. On sait que la pièce devait s'intituler *le Duel*, et que la censure imposa le second titre. La Harpe loue Sedaine de ne jamais tomber dans l'enflure de Diderot; mais il lui reproche l'excès contraire, l'insipidité des petits détails. A vrai dire, ces petits détails constituent le naturel que l'auteur cherche avec grand soin, de façon à pouvoir faire illusion aux spectateurs. Il veut que chacun se reconnaisse jusque dans la vulgarité de ses usages domestiques. Dans ces tableaux d'intérieur, l'idéal n'a rien à voir; il s'agit de s'approcher le plus possible de la vérité matérielle, de celle qui frappe les yeux et qui se comprend sans réflexion. Sedaine est arrivé d'un coup à la perfection de cette peinture de chevalet. Le rôle de Victorine, qui aime naïvement, sans même savoir le nom du sentiment qu'elle éprouve, sera toujours l'un des plus charmants de ce répertoire de demi-caractère. Sedaine n'est pas un écrivain élégant, la correction lui manque autant que le style; mais il brille par une qualité rare, par le naturel du dialogue. *La Gageure imprévue* est une comédie amusante que l'on revoit toujours avec plaisir. Ses autres œuvres appartiennent aux répertoires de l'Opéra, du Théâtre-Italien, de l'Opéra-Comique, où nous les retrouverons bientôt. Ce collaborateur de Monsigny et de Grétry avait commencé par être tailleur de pierres; mais, fils d'un architecte, il avait sans doute, dans sa jeunesse, reçu une éducation première qui explique sa vocation.

Il atteignait sa quarante-sixième année quand il fit représenter *le Philosophe sans le savoir*, en 1765; ce fut en 1786 que l'Académie le reçut parmi ses membres.

Marivaux et Beaumarchais furent aussi des novateurs; mais ils ne firent pas école, par la raison que, pour les imiter, il aurait fallu posséder leur finesse et leur esprit. Carlet de Chamblain de Marivaux, homme du monde, très apprécié dans les salons de Paris, développa au théâtre la métaphysique sentimentale, qui devint bientôt le code de la galanterie du jour. Il inspira certainement les romans de Crébillon le fils, qui partagea avec lui les applaudissements des belles dames et les succès de *l'Œil-de-Bœuf*. « *La Surprise de l'amour*, dit Geoffroy, est le titre de deux pièces de Marivaux et le sujet de toutes les autres. Les autres poëtes et romanciers nous présentent un amour tout formé et déjà robuste qui se prononce et se déclare par des discours et des actions. Marivaux, au contraire, n'expose sur la scène qu'un sentiment faible, honteux, équivoque dans sa naissance, dont on rougit, dont on se défend, auquel on conteste ses titres et son nom, et dont les amants ne commencent à convenir qu'à la fin de la pièce, en s'épousant. » De douze volumes formant l'œuvre de Marivaux, il n'est resté que quatre comédies : *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *Le Legs*, *Les Fausses Confidences*, *L'Épreuve nouvelle*, et un roman, *Marianne*. Les quatre comédies demeurées au répertoire sont vraiment quatre petits chefs-d'œuvre, quoiqu'elles tournent à peu près dans le même cercle,

quoique leur spirituel jargon et les actions qu'il exprime soient l'antipode de la vérité vraie ; mais le coloris de ces esquisses galantes est si vif et si chatoyant, qu'on se prend de passion pour ces ouvrages, sans se dissimuler aucun de leurs défauts. Les tableaux de Marivaux, ainsi que ceux de Boucher, de Lancret et de Fragonard, après avoir perdu longtemps leur valeur et leur prestige, sont redevenus à la mode, avec le fard et les toilettes excentriques. Les imitateurs du jargon, auquel Chamblain de Marivaux a donné son nom, ont, de nos jours, exagéré sa manière; ils seront plus *démodés* que lui dans vingt ans, quand il ne sera plus d'usage de farder ses joues et son style.

Chez Marivaux, l'homme n'est pas moins curieux à étudier que l'œuvre. Marivaux était le roi des beaux esprits chez Mme de Tencin, l'une des *bêtes* de sa *ménagerie*, ainsi qu'elle appelait ses hôtes. Voltaire disait de lui qu'il connaissait le sentier du cœur, mais qu'il en ignorait la grande route, et l'abbé Desfontaines qu'il brodait sur toiles d'araignées. « Marivaux, dit Grimm dans sa correspondance littéraire (février 1763), était honnête homme, mais d'un caractère ombrageux. Il entendait finesse à tout; les mots les plus innocents le blessaient, et il supposait volontiers qu'on cherchait à le mortifier ; ce qui l'a rendu malheureux, c'est son commerce insupportable. » Collé, dans son *Journal*, apprécie Marivaux, devenu vieux, de la manière suivante : « Il avait 75 ans et n'en paraissait pas avoir 58 ; il était foncièrement un très galant homme, mais sa grande facilité et une excessive négligence dans ses

affaires l'avaient conduit à recevoir des bienfaits de gens dont il n'eût dû jamais en accepter. On n'a découvert qu'à sa mort que Mme de Pompadour lui faisait une pension de mille écus ; si j'en dois croire même une vieille demoiselle Saint-Jean, avec laquelle il demeurait depuis plus de trente ans, elle l'avait soutenu pendant plusieurs années... Marivaux était curieux en linge et en habits ; il était friand et aimait les bons morceaux, il était très difficile à nourrir... Quoi qu'il en soit, je n'ai point connu, à tous autres égards, de plus honnête homme, ou du moins qui aimât mieux la probité et l'honneur. Il ne s'est peut-être pas aperçu lui-même que son dérangement l'a fait souvent déroger à ses principes... Il était rempli d'amour-propre, et je n'ai vu de mes jours, à cet égard, personne d'aussi chatouilleux que lui. Il fallait le louer et le caresser continuellement, comme une jolie femme. » En bons confrères, Collé et La Harpe soutiennent que Marivaux est surtout remarquable dans le roman, et que *Marianne* est de beaucoup supérieure au *Jeu de l'amour* et aux *Fausses Confidences*.

Beaumarchais, l'élève de Diderot, a mis en pratique les théories littéraires de son maître, et à ce programme il a heureusement ajouté l'intarissable esprit dont l'avait doué la nature. De récentes révélations, tirées des archives d'Autriche par M. Paul Huot, conseiller à la cour impériale de Colmar, ont mis sous les yeux du public le dossier complet d'une affaire honteuse au premier chef, où Beaumarchais, voyageant en Allemagne, feint d'avoir été attaqué par des brigands,

pour escroquer une somme au roi Louis XV, dont il était l'émissaire secret. Ce roman en action, où Beaumarchais joue le rôle de Figaro doublé de Scapin, n'est pas moins compliqué que *la Folle Journée;* mais il obtint moins de succès, grâce à la clairvoyance de M. de Kaunitz, ministre de Marie-Thérèse, qui mit bel et bien en prison le délinquant, jusqu'à ce que M. de Sartine l'eût réclamé. Fils de ses œuvres, comme son célèbre barbier, nous voyons Beaumarchais tour à tour horloger, maître de harpe, auteur dramatique, spéculateur, chargé de missions de police, armateur, éditeur, deux fois enrichi et ruiné. Il se montre non moins habile dans la chicane que dans l'intrigue; il écrit des mémoires d'avocat qui sont restés des chefs-d'œuvre, et, quand éclate la guerre d'Amérique, il a sa flotte comme le Roi de France, et il combat les Anglais à la bataille de la Grenade, par procuration. L'*Essai sur le genre dramatique*, qui précède son drame d'*Eugénie*, le premier en date de ses ouvrages joués (1767), n'est qu'une paraphrase des idées de Diderot. Cette pièce donna lieu à l'épigramme suivante :

Sur tes montres on lit Caron,
Beaumarchais sur ton *Eugénie:*
Pourquoi ce changement de nom ?
Rougis-tu de ton drame ou de l'horlogerie ?

On a vu que le fils de l'horloger Caron ne rougissait de rien.

Les Deux Amis, *ou le Négociant de Lyon*, drame représenté en 1770 et composé d'après la même Poétique, précéda de dix ans le fameux *Barbier de*

Séville, et, pendant cet intervalle, Beaumarchais dut rétracter *in petto* l'exclusion du comique qu'il avait prêchée en faveur du genre larmoyant. On sait pourtant que *le Barbier de Séville* n'obtint qu'un succès très contesté à la première représentation, et que l'auteur dut réduire à quatre actes sa comédie, qui était d'abord en cinq. Beaumarchais raconte ainsi le fait de cette coupure du quatrième acte de sa pièce : « Faisant la part de la cabale en déchirant mon manuscrit : Dieu des siffleurs, moucheurs, cracheurs, tousseurs et perturbateurs, m'écriai-je, il leur faut du sang ; bois mon quatrième acte, et que ta fureur s'apaise ! A l'instant vous auriez vu ce bruit infernal qui faisait pâlir et broncher les acteurs, s'affaiblir, s'éloigner, s'anéantir ; l'applaudissement lui succéda, et du bas-fond du parterre un bruit général s'éleva, en circulant jusqu'aux hauts bancs du paradis. » *Le Barbier*, destiné d'abord à la Comédie-Italienne, et qui devait recevoir de la musique, ne fut pas joué à ce théâtre, à la suite d'un refus de rôle par Clairval, et il passa à la Comédie-Française, heureusement pour tous les intéressés. *Le Barbier* triompha à la seconde représentation. « Ce pauvre Figaro, dit Beaumarchais, fessé par la cabale en faux-bourdon, et presque enterré le vendredi, ne fit point comme Candide ; il prit courage, et mon héros se releva le dimanche, avec une vigueur que l'austérité d'un carême entier et la fatigue de dix-sept séances publiques n'ont pas encore altérée. »

Entre *le Barbier de Séville* et *le Mariage de Figaro* il s'écoule neuf années, de 1775 à 1784. L'agent secret

de M. de Sartine, le héros de la forêt de Lichtenholtz, devint tout à coup un apôtre de l'égalité, de la liberté et de la fraternité. C'est lui, en effet, qui porta à l'ancien régime les coups les plus violents et qui fit entrer le plus profondément dans la bourgeoisie et dans la noblesse philosophe les idées de révolution sociale. La ruine et quatre ans d'exil le payèrent de ses peines. Après avoir possédé cent cinquante mille livres de rente, Beaumarchais, ruiné, vieux et proscrit, fut contraint de s'aller cacher, sous un faux nom, dans une mansarde de Hambourg.

La Folle Journée resta cinq ans dans son portefeuille. Sur l'éloge qu'en firent les comédiens, tout le monde voulut la connaître. Il fut déclaré généralement que la pièce attaquait la religion, le gouvernement et les bonnes mœurs. « Ainsi, dans *le Barbier*, dit Beaumarchais, je n'avais qu'ébranlé l'État; dans ce nouvel essai, plus infâme et plus séditieux, je le renversais de fond en comble. Il n'y avait plus rien de sacré si l'on permettait cet ouvrage. » L'auteur défendit sa comédie avec une constance et un courage héroïques, et il finit par triompher des cinq censeurs qu'on lui donna successivement. Le Roi avait lu le manuscrit et avait trouvé la pièce détestable et injouable. Beaumarchais appela de ce jugement, et fit de son côté des lectures de son ouvrage; c'est ainsi que Molière avait agi pour *Tartufe*. Mme Campan assure qu'elle entendait dire partout : « J'ai assisté ou j'assisterai à la lecture de la pièce de Beaumarchais. »

M. de Loménie, dans son livre sur *Beaumarchais et*

son temps, reproduit, d'après le manuscrit original, une manière de petite préface inédite que l'auteur prenait soin de lire à ses auditeurs, et qui est un modèle d'inconvenance. Telle était l'avidité des gens du monde pour avoir part à cette primeur, que le compliment dont nous parlons fut entendu sans sourciller par les plus grandes dames. La princesse de Lamballe fut obligée de faire solliciter par le Duc de Fronsac pour avoir une lecture chez elle, et Beaumarchais ne lui accorda cette faveur qu'après mille instances et après avoir condamné le Duc à faire diverses fois antichambre chez lui, encore fallut-il que le baron Grimm, le philosophe chambellan, lui manifestât, de la part du Grand-Duc de Russie, alors à Paris avec sa femme, le désir de le voir céder à tant de prières. Grimm, dans une lettre, promet à Beaumarchais que les augustes auditeurs ne manqueront pas de parler au Roi pour lever l'interdiction qui s'oppose encore à la représentation de sa comédie. La lecture eut le succès qu'on en attendait; le Grand-Duc de Russie (depuis l'empereur Paul Ier) ne marchanda pas ses louanges. Fort de cette approbation, Beaumarchais sollicita de nouveau le garde des sceaux, qui l'éconduisit, puis le lieutenant de police, à qui il annonça que le Grand-Duc lui demandait son manuscrit pour faire jouer *le Mariage de Figaro* à Pétersbourg, à l'Ermitage de Catherine II. Beaumarchais ajoutait :

« Il m'est impossible de l'envoyer sans que la pièce ait été jouée. Depuis qu'elle est achevée, j'y ai fait de grands changements. Elle a eu le bonheur de plaire au

couple auguste de nos illustres voyageurs. Depuis, je l'ai fait passer par une coupelle plus austère encore, car j'en ai fait une lecture chez Mme la Maréchale de Richelieu, devant des évêques et des archevêques, qui, après s'en être infiniment amusés, m'ont fait l'honneur d'assurer qu'ils publieraient qu'il n'y avait pas un mot dont les bonnes mœurs pussent être blessées. »

Cette lettre est de la fin de l'année 1782, et, jusqu'en juin 1783, rien de nouveau. A cette époque, les comédiens reçoivent l'ordre d'apprendre les rôles de la pièce pour le service de Versailles ; puis on décide que la représentation aura lieu à Paris, dans la salle des Menus-Plaisirs. Un nouvel ordre vint bientôt interrompre les répétitions ; on les reprit un peu plus tard, et *le Mariage de Figaro* fut enfin joué chez le Comte de Vaudreuil, à Gennevilliers, devant le Comte d'Artois, Mme de Polignac et les intimes de Versailles, et cela grâce à la permission qu'ils avaient arrachée aux répugnances du Roi. C'est en Angleterre, où ses affaires l'avaient appelé, que Beaumarchais apprend que l'on va jouer sa comédie. Il revient en hâte à Paris, et cette fois ne se fait pas prier. Ce ne fut toutefois que sept mois après cette soirée de Gennevilliers, en mars 1784, que l'auteur fut enfin autorisé à produire sa pièce sur le Théâtre-Français. L'ouvrage, déjà censuré trois fois par la police, obtint un quatrième et un cinquième censeur. La première représentation fut tout un événement, comme on sait : jamais comédie n'avait été plus merveilleusement montée. Dazincourt jouait *Figaro;* Préville, *Bridoison;* Molé,

le comte Almaviva; Mlle Contat, *Suzanne;* Mlle Sainval, *la comtesse;* Desessart, *Bartholo;* Larive, *Grippe-Soleil.* Vanhove, Belmont, Mlle Olivier, dans les rôles de *Basile*, d'*Antonio* et de *Chérubin*, complétaient l'ensemble de cette distribution. Après quelques représentations, Dugazon succéda au vieux Préville dans le rôle de Bridoison. Tous les chroniqueurs du temps nous ont montré la foule se pressant dès le matin aux portes de la Comédie, les grandes dames dînant dans les loges des acteurs pour se placer avant l'entrée du public, la garde refoulée, les grilles enfoncées, trois personnes mortes étouffées, une salle enfiévrée d'enthousiasme, battant des mains, criant à tue-tête, Beaumarchais se cachant dans une loge grillée, entre deux abbés avec lesquels il venait de faire un joyeux dîner. L'un d'eux était l'abbé de Calonne, frère du Ministre, à qui Beaumarchais avait écrit le matin : « Arrivez, mon barbier andalou ne veut pas célébrer son mariage sans votre officielle attache... J'ai conçu cet enfant dans la joie : plaise aux Dieux que j'en accouche sans douleurs ! » On a beaucoup crié contre l'immoralité du *Mariage de Figaro.* Beaumarchais ne crut jamais avoir écrit une pièce immorale, et il se prêta très volontiers à couper les mots qui lui furent signalés d'avance comme dangereux par les censeurs publics ou privés. Il reconnaît bien dans sa préface que « tous ces gens-là sont loin d'être vertueux; mais, parce que le lion est féroce, le loup vorace et glouton, le renard rusé, la fable est-elle sans moralité ? »

Ce que Beaumarchais a voulu faire, et ce qu'il a fait,

ce n'est pas une comédie immorale, c'est une comédie politique, la plus révolutionnaire qu'on ait jamais osée; mais le poison est tellement caché sous les fleurs, que toutes les personnes bafouées dans le libelle le trouvèrent charmant et ne se reconnurent pas. La Reine fut l'une des plus ardentes protectrices de Figaro, et c'est elle, évidemment, qui triompha des scrupules du Roi pour faire autoriser la représentation publique. Les vers si connus attribués au Chevalier de Langeac, qui tombèrent du cintre du théâtre et s'éparpillèrent dans la salle en nombre d'exemplaires, irritèrent au plus haut point Beaumarchais ; mais, avec sa tactique habituelle, voyant qu'il ne pouvait en empêcher la publicité, il les envoya lui-même au *Mercure* et s'en servit comme d'une réclame.

Les notes qui accompagnent la distribution des rôles disent assez que Beaumarchais veut donner à son ouvrage tout le prestige d'une comédie de bonne compagnie. Ainsi le comte Almaviva « doit être joué très noblement; la corruption du cœur ne doit rien ôter au bon ton de ses manières; » la Comtesse, agitée de deux sentiments contraires, « ne doit montrer qu'une sensibilité réprimée, rien surtout qui dégrade aux yeux des spectateurs son caractère aimable et vertueux; » Suzanne « n'est qu'une jeune personne adroite, spirituelle, rieuse, mais non de cette gaîté presque effrontée de nos soubrettes corruptrices. » Quant à maître Figaro, son personnage « n'est que de la raison assaisonnée de gaîté et de saillies. » Mais, au point de vue de la satire politique, le Comte est l'abus incarné de la noblesse vicieuse

et toute-puissante, et le gracieux Figaro représente le prolétariat qui sape le privilége au moyen de la raison et de l'esprit, et qui réclame l'abolition des castes, la liberté de la presse, la gratuité des charges, l'égalité devant la loi. La justesse de l'attaque était enveloppée dans une forme si gaie, qu'elle séduisit ceux qu'elle devait renverser et que l'auteur lui-même ne comprit pas alors la portée de son œuvre. Lorsqu'en 1793 il fut décrété d'accusation, il écrivait ces lignes : « Je » fus vexé sous notre ancien régime ; les ministres me » tourmentaient, mais les vexations de ceux-là n'étaient » que des espiégleries auprès des horreurs de ceux-ci. » Et plus loin : « O ma patrie en larmes ! ô malheureux » Français ! que vous aura servi d'avoir renversé des » bastilles si des brigands viennent danser dessus et » nous égorgent sur leurs débris ? Vrais amis de la » liberté, sachez que les premiers bourreaux sont la » licence et l'anarchie. » Inscrit sur la liste des émigrés pendant qu'il remplissait en Hollande une mission du gouvernement, Beaumarchais ne put rentrer en France que le 5 juillet 1796 ; sa belle maison du boulevard tombait en ruines, ses créanciers le traquaient, et le reste de ses biens était dans les mains de l'État, qui lui en rendit très peu de chose. Il mourut enfin le 28 floréal an VII, repentant, désillusionné, et il fut enterré dans son jardin.

Le drame de *la Mère coupable* date du 6 juin 1792. Joué d'abord au théâtre nouveau du Marais, il réussit faiblement et n'obtint un succès réel que lorsqu'il fut repris à la Comédie-Française, en mai 1797. Cette troi-

sième partie de l'épopée comique de Figaro est bien loin du mérite des deux autres ; pourtant Beaumarchais l'avait rêvée et caressée depuis longtemps, et ses deux comédies espagnoles ne furent faites, dit-il lui-même, que pour la préparer.

II.

Les continuateurs de la comédie de caractère : Le Sage. — Piron. — Destouches. — Gresset.

On remarquera tout d'abord que les continuateurs de la comédie de caractère au XVIIIe siècle ne se distinguent plus par une série d'œuvres, comme les auteurs du XVIIe ; les meilleurs d'entre eux ne produisent généralement qu'un seul bon ouvrage. Le Sage écrit *Turcaret ;* Destouches, *le Glorieux ;* Piron, *la Métromanie ;* Gresset, *le Méchant. Turcaret* est le chef-d'œuvre de la comédie de caractère au XVIIIe siècle. C'est une pièce excellente à tous les points de vue, et ceux qui lui ont reproché de placer sous les yeux du public une succession d'immoralités ont fait, sans le vouloir, son plus complet éloge. Quel tableau plus effrayant pouvait-on présenter à un public victime des traitants et des usuriers que ce coupe-gorge où Turcaret, le loup-cervier de la finance, après avoir dévoré tant de

malheureux emprunteurs, est dévoré à son tour par une baronne courtisane, laquelle entretient un chevalier avec l'argent de l'imbécile qu'elle trompe!

Le chevalier fripon et son ami le marquis, Mme Jacob la revendeuse, M. Rafle le commis de Turcaret, Marion, Lisette, M. Furet, Frontin le valet du chevalier, sont tous bons à pendre; mais ce sont là les portraits fidèles du monde parisien des dernières années de Louis XIV, que la Régence trouva encore le moyen de perfectionner. La plus mauvaise action de Philippe d'Orléans ne fut pas l'édit qui fit rendre gorge à ces sangsues engraissées de tant de désastres. Je suis heureux de citer ici un passage de l'*Histoire du théâtre français* de mon ami Hippolyte Lucas, où la moralité de la comédie de Le Sage est fort bien défendue : « Le Sage est arrivé à la morale non par la déclamation, mais par la représentation du vice dans sa nudité. Le Sage avait le rire d'Asmodée sur les lèvres, rire comprimé, qui n'éclatait jamais dans ses œuvres. La raillerie est incisive chez lui comme chez Molière, elle n'est pas folle comme chez Dancourt et Regnard. Tout mot porte dans son langage précis. Est-il donc besoin que les personnages d'une pièce soient vertueux pour qu'elle produise un effet utile et moral? Faut-il absolument que le crime soit puni à la fin et la vertu récompensée? Croit-on que le tableau du vice honteux n'est pas capable de dégoûter les honnêtes gens, et qu'il y ait des bonheurs dans la vie qu'ils seraient tentés d'acheter au prix de leur conscience? »

Les caractères tracés par Le Sage dans *Turcaret* sont

des modèles d'exécution. Ce n'est jamais l'auteur qui parle, comme chez Beaumarchais et tant d'autres ; c'est la nature elle-même du personnage. La soubrette blâme hautement la baronne sa maîtresse de se laisser gruger par son chevalier de lansquenet, mais en revanche elle l'engage à profiter des prodigalités de M. Turcaret. S'il manque à l'épouser, elle aura toujours, pour se dédommager, de bons effets, de l'argent comptant, des bijoux, de bons billets, des contrats de rente, et elle trouvera alors quelque gentilhomme capricieux ou malaisé qui réhabilitera sa réputation par un bon mariage. « J'admire le train de la vie humaine ! dit Frontin, le valet du chevalier. Nous plumons une coquette, la coquette mange un homme d'affaires, l'homme d'affaires en pille d'autres : cela fait un ricochet le plus plaisant du monde. » C'est le même Frontin qui, pour couronner l'action de la pièce, dit à Lisette après tous ses vols : « J'ai quarante mille francs ; si ton ambition veut se borner à cette petite fortune, nous allons faire souche d'honnêtes gens... Voilà le règne de M. Turcaret fini, le mien va commencer. »

C'est là tout l'arbre généalogique de la maltôte et de la pillerie financière depuis la Régence jusqu'à nos jours. Le marquis abruti, dont les nuits se passent à boire et les jours à dormir ; Mme Turcaret, dont il fait la conquête et qu'il présente à son mari le traitant ; la bonne Mme Jacob, la sœur de Turcaret, que son frère laisse dans la misère et qui, pour tâcher de vivre, vend à la toilette et fait des mariages à plus ou moins long terme, sont des portraits de haut style, quoi-

qu'ils ne figurent dans le tableau qu'au second plan.

Crispin, rival de son maître, représenté en 1707, c'est-à-dire quatre années avant *Turcaret*, n'est qu'une bluette en un acte, qui ne mérite pas d'être citée après le chef-d'œuvre appelé *Turcaret;* c'est pourtant une bagatelle agréable, qui n'a jamais quitté le répertoire. La première comédie de Le Sage fut le *Point d'honneur*, qui tomba, puis un *Don César Ursin*, imité de Calderon, qui ne fut joué que six fois. Il avait aussi composé diverses pièces, plus ou moins imitées de l'espagnol, *le Traître puni*, *Don Félice de Mendoce ou l'Arbitre des différends*. En 1707, Le Sage avait déjà fait son joli roman du *Diable boiteux*, imité de Velez de Guevara.

La première lecture du *Turcaret* eut lieu chez la Duchesse de Bouillon. L'auteur refusa cent mille francs que lui offrirent les traitants s'il consentait à ne le point laisser représenter. Quoiqu'il ne fût pas riche, Le Sage refusa la somme, mais il eut à lutter contre la mauvaise volonté des comédiens, et il dut obtenir un ordre pour se faire jouer. Brouillé avec les comédiens par les intrigues des financiers, il se tint éloigné de la Comédie-Française et recommença à écrire des pièces de tréteaux pour les théâtres de la Foire. Ces pièces, qu'il fit imprimer en neuf volumes, sont des ouvrages de circonstance, bâclés au jour le jour, et qui n'ont aucune valeur. On voit que la vengeance des traitants fit perdre à la littérature dramatique tout un répertoire de bonnes comédies qu'on avait le droit d'attendre de l'auteur du *Turcaret* et de *Gil Blas*.

La Métromanie de Piron n'eut pas moins de peine que le *Turcaret* de Le Sage à se présenter devant le public. Ce fut le ministre Maurepas qui la fit jouer d'autorité par les comédiens. Piron n'avait pas offensé les traitants, mais il avait, dans sa jeunesse, composé une ode obscène à la suite d'un défi; cette pièce de vers, devenue beaucoup trop célèbre, fit le malheur de sa vie. Lorsque la renommée l'avait déjà couronné d'une auréole de gloire, la révélation du fatal secret suffisait pour éloigner ses protecteurs. C'est ainsi que Voltaire, très chatouilleux, comme on sait, sur la critique de ses œuvres, s'étant choqué de la parodie de *Deucalion*, où figuraient des vers de sa tragédie d'*Artémire*, vint chez Mme de Mimeure lire la fameuse ode en question, au grand scandale des assistants. Il s'interrompit en annonçant à la Marquise que ces vers qu'elle blâmait avec raison étaient de son cher protégé Alexis Piron, l'un des commensaux les plus assidus de son hôtel.

En 1773, le Roi s'étant étonné que Piron ne fût pas de l'Académie française, l'illustre corps s'assembla pour préparer son élection, qui dut se faire à l'unanimité.

L'évêque de Mirepoix se rendit alors à Versailles et donna lecture à Sa Majesté de la célèbre pièce de vers, ce qui changea les bonnes intentions du Roi. Piron reçut comme compensation une pension de mille livres. C'est ainsi que *Piron ne fut rien*, *pas même académicien*, comme le dit son épitaphe, ce qui ne l'empêcha pas de mener joyeuse existence et de vivre quatre-vingt-trois ans. Ainsi que Le Sage, il travailla longtemps

pour les théâtres forains, la cabale de Voltaire l'empêchant de pouvoir faire jouer ses pièces à la Comédie-Française. Il avait commencé par être copiste chez le secrétaire du Chevalier de Belle-Isle; puis une femme de chambre de la Marquise de Mimeure l'introduisit dans les salons de cet hôtel, en passant par l'office où il dîna quelque temps. L'un des directeurs de la Foire, Francisque, réduit par son privilége à ne pouvoir plus jouer que des pièces à un seul personnage, lui compta trois cents francs pour son premier ouvrage, et il doubla la somme après la représentation. Cette farce en trois actes était *Arlequin Deucalion;* ce fut elle qui donna Voltaire pour ennemi au malheureux débutant. Nivelle de la Chaussée fut aussi l'ennemi de Piron, parce que ce poëte goguenard, ne le trouvant pas chez lui, écrivit chez son portier les deux vers suivants, naguère sifflés dans *l'École de la jeunesse*, comédie de La Chaussée :

En passant par ici, j'ai cru de mon devoir
De joindre le plaisir à l'honneur de vous voir.

La Métromanie fut toujours très bien accueillie au théâtre; c'est une pièce pleine de talent et d'esprit, mais elle n'a pas le fond d'une comédie de caractère. Oronte et Trissotin, les deux métromanes du répertoire de Molière, ne sont et ne devaient être, au point de vue du grand auteur comique, que des personnages de second plan.

Le poëte Damis n'est ni intéressant ni amusant; toute la gaîté réside dans les personnages secondaires, dans M. Francaleu, et surtout dans M. Baliveau, l'oncle

de Damis, qui a horreur de la poésie. L'épisode de Damis devenant amoureux d'une Sapho de province, qui se trouve, en fin de compte, être M. Francaleu lui-même, est emprunté à la biographie de Desforges, qui, rebuté par La Roque, directeur du *Mercure*, lui envoya de Bretagne des vers qu'il signa d'un nom de femme. Les poésies de la Bretonne tournèrent la tête à La Roque et à plusieurs auteurs, et la mystification ne cessa qu'à l'arrivée de Desforges à Paris. Le grand mérite de *la Métromanie* consiste surtout dans les détails; beaucoup de vers de ce charmant ouvrage sont restés à l'état de proverbe.

Le Méchant de Gresset appartient à la même famille que *la Métromanie* de Piron; il ne représente pas un vrai caractère. Ce n'est pas un méchant (ce vice n'eût donné qu'une action peu comique), c'est un médisant, mais un médisant orné de vingt autres défauts qui font de ce personnage un être méprisable, peu inventif d'ailleurs dans les moyens de nuire. La fable de la pièce est peu compliquée et n'amène guère que des conversations dont tout l'intérêt réside dans le jargon des merveilleux de l'époque, mis en assez jolis vers. Le roi de Prusse Frédéric, qui fit représenter la comédie de Gresset à Potsdam, s'étonnait de ne pas en saisir toutes les nuances. Ses hôtes français lui conseillèrent d'aller passer six mois à Paris, dans le monde des merveilleux et des caillettes. C'est en effet l'argot des élégants de cette époque que parlent Cléon et Valère.

Gresset, l'auteur du joli poëme de *Vert-vert* et de la

comédie du *Méchant*, finit dans la dévotion, comme il avait commencé. Il brûla même de sa main plusieurs de ses ouvrages.

Le Glorieux, de Néricault Destouches, marche de pair non pas avec *Turcaret*, mais avec *la Métromanie* et *le Méchant*. Tour à tour comédien, officier, diplomate, Destouches renonça, pour l'art dramatique, à tous les avantages que semblait lui promettre le succès de ses négociations en Angleterre, où il avait décidé le Roi à solliciter du Régent de France l'archevêché de Cambrai pour l'abbé Dubois. « Le Régent rira, disait le Roi d'Angleterre. — Oui, Sire, il rira, mais il fera tout ce que vous voudrez. »

Le Philosophe marié, *le Dissipateur*, sont encore des ouvrages où l'auteur cherche à suivre la trace de la grande comédie, et il y réussit par maints endroits. *Le Médisant*, *l'Irrésolu*, *l'Ingrat*, n'eurent pas une égale fortune. Parmi les petites pièces de Destouches, on représente encore aujourd'hui avec succès *la Fausse Agnès*, pièce posthume. *L'Ambitieux*, *l'Indiscrète*, *le Tracassier*, *le Vindicatif*, ne restent plus que comme souvenirs. Destouches passa les dernières années de sa vie dans la dévotion, comme Gresset; l'Académie française l'avait donné pour successeur à Campistron. Si l'on juge Destouches au point de vue absolu, c'est un médiocre auteur; il n'a pas plus d'invention que Piron, mais il ne rachète pas comme lui cette absence de création par une forme élégante et pure. *La Métromanie* vivra toujours par son style; quand on ne la jouera plus, on la lira; mais peu de personnes se

préoccupent aujourd'hui du *Glorieux* et du *Dissipateur*. Quelques scènes du *Philosophe marié* servent encore aux exercices du Conservatoire ; voilà tout ce que le théâtre a gardé de cette grande renommée d'autrefois.

III.

J.-B. Rousseau.— Lanoue. — Barthe. — Boissy.— Legrand.— Fagan. — D'Allainval. — Poinsinet. — Palissot. — Collé. — Saint-Foix. — Champfort. — Mercier. — Dorat. — Le marquis de Bièvre.— Desforges. — Fabre d'Églantine. — Collin d'Harleville.

Le gros des auteurs comiques du XVIIIe siècle suivit les pas des coryphées dont nous venons de retracer succinctement l'histoire. Dès le commencement du siècle, le grand poëte lyrique Jean-Baptiste Rousseau avait échoué au théâtre avec ses petites comédies incolores, *le Café*, *le Flatteur*, *le Capricieux*. Lanoue fit, à l'instar de La Chaussée et de Marivaux, de la métaphysique sentimentale dans la *Coquette corrigée*, et Barthe agit de même en écrivant ses *Fausses Infidélités*, restées au répertoire. Boissy, qui remplaça Destouches à l'Académie française, fut loué par Gresset comme le digne héritier de l'auteur du *Glorieux*. *Le Français à Londres*, *le Babillard*, eurent leur moment de célébrité ; aujourd'hui on ne se sou-

vient que des *Dehors trompeurs*, la seule des comédies de Boissy qui ait surnagé dans le naufrage de ses œuvres. Legrand, qui naquit le jour où Molière mourut et qui fut, comme lui, poëte dramatique et comédien, n'a laissé que la réputation d'un homme d'esprit, et des trente ou quarante pièces qu'il fit représenter, on ne connaît guère plus que le *Roi de Cocagne*, *l'Aveugle clairvoyant*, *l'Amour diable* et quelques folies données à la Comédie-Italienne, entre autres *Agnès de Chaillot*, parodie d'*Inès de Castro* (1723).

Les pièces de Legrand sont gaies, mais un peu trop poussées à la bouffonnerie. C'était un très médiocre auteur, qui ne réussissait que par ses impromptus, quand il était chargé de haranguer le public. Un jour que le parterre sifflait les doubles qui jouaient dans *Phèdre*, il entre en scène et dit aux mécontents : « Messieurs, je suis fâché que mes camarades excitent vos plaintes ; mais que direz-vous donc quand vous saurez que c'est moi qui joue Thésée? » Et une autre fois, après qu'on eut hué l'*Andronic* de Campistron, Legrand, annonçant le spectacle du lendemain, dit au parterre : « Je souhaite que la petite pièce vous fasse autant rire que vous avez ri à la grande ! »

De Fagan, qui passe pour un grand auteur comique, il n'est resté debout qu'un petit ouvrage, *les Originaux*. D'Allainval a survécu avec un acte charmant, *l'École des bourgeois*, où l'on trouve des caractères, une parfaite reproduction des mœurs du temps et un style plein de saillies. Le Marquis de Moncade, Mme Abraham, l'oncle Mathieu, qui concourent à cette amusante

action, resteront des types impérissables; c'est assurément là l'une des meilleures comédies de cette période. *Le Cercle* de Poinsinet, qui reproduit également les mœurs de ce temps, n'a pas conservé son attrait.

Si Palissot avait eu plus de talent, il aurait assurément tiré deux comédies remarquables du sujet des *Philosophes* et de celui des *Courtisanes*. Ces deux ouvrages firent beaucoup de bruit dans leur temps. Les comédiens ne jouèrent *les Philosophes* que contraints et forcés, tant ils craignaient de se brouiller avec la cabale rancunière des encyclopédistes. Palissot lui-même recula devant sa tâche; il eut la couardise de mettre hors de procès le grand lama de la coterie, Voltaire, qui ne lui en garda pas moins rancune. La comédie de Palissot intitulée les *Courtisanes* se vit repoussée par le comité des comédiens, comme portant atteinte aux mœurs. Palissot fit courir alors dans le public un libelle en vers sous ce titre : « Remercîments des filles du monde aux demoiselles de la Comédie-Française pour la protection que ces dernières ont bien voulu leur accorder à l'occasion de la comédie des *Courtisanes*. »

Cet opuscule se terminait ainsi :

Mais de l'esprit de corps nous osons tout attendre.
Mettez, pour mieux vous signaler,
Votre pudeur à nous défendre,
Et nous mettrons, pour vous le rendre,
Notre gloire à vous ressembler.

Ce ne fut que sept ans après cette querelle que Palissot parvint à faire représenter sa comédie des *Courtisanes*.

Le plan de la pièce ressemble à tous ceux de ses confrères. L'auteur ne se met pas en frais d'invention, mais l'on doit avouer que l'idée est hardie. C'est *la Dame aux camélias*, de 1775. La belle Rosalie, dont la position sociale est de tout point celle de l'héroïne de M. Dumas fils, parle ainsi avec sa soubrette de Mondor, le traitant qui offre de payer son luxe, et de l'adolescent Germance, qui a séduit son cœur :

ROSALIE.

Ce Mondor est si triste et de si mauvais ton !

LA SOUBRETTE.

Vous pourriez lui marquer un peu de complaisance.

ROSALIE.

Non ; pour le supporter je me fais violence,
Et je ne puis suffire aux propos assommants
Que sans cesse il me tient. . . . .

LA SOUBRETTE.

Abjurez, croyez-moi, cette délicatesse ;
Vous joignez aux appas la fleur de la jeunesse.
Sachez en profiter. . . . .

Rosalie éprouve un goût très vif pour le jeune amoureux, qui, dans sa candeur, la traite comme une grande dame.

Ce ton du sentiment est si nouveau pour moi,

dit-elle ; il est d'ailleurs maître de sa fortune, et rien ne s'oppose à ce qu'il m'épouse un jour. Un parent de Germance, Lisimon, se jette à la traverse pour

rompre cette liaison, et Rosalie brouille les deux parents en faisant croire à son amant que Lisimon fut autrefois amoureux d'elle et que son opposition n'est qu'une vengeance. Après une explication violente, Germance rompt avec son parent, et il part disant à Rosalie de se tenir prête, car il va venir la chercher pour la conduire au bal. Ici se place une scène épisodique où paraissent toutes les amies de Rosalie, véritable corbeille de camélias de toutes les nuances : Arténia, Herminie, Hortense, etc.

. . . . . Nous accourons, ma Reine,
Pour te féliciter sur ta grandeur prochaine.

On se raconte les nouvelles galantes du jour. Arsinoé vient de quitter Clitandre; la belle a pris la fuite.

Les gens étaient séduits, les paquets emportés;
Le pauvre amant dormait sur la foi des traités.
Jugez de son réveil, lorsqu'un fatal indice
Lui fit voir clairement qu'il perdait Eurydice.
— Sans aller aux enfers, il la retrouvera.
— Mais, vraiment, on le dit remplacé.
— Quoi! dejà?
— Sans doute, Arsinoé ne fut jamais vacante;
Sa conduite, il est vrai, fut toujours très prudente.
Que dit-on d'Aglaé?
— Ma foi! le beau d'Orval
Se conduit avec elle on ne peut pas plus mal.
Il l'avait enlevée au financier Chrysante,
Qui lui faisait bâtir une maison charmante;
Il lui devait au moins un dédommagement.
Il vient de la quitter impitoyablement.

Ce dialogue ne semble-t-il pas d'hier? Ne retrouve-t-on pas dans ce monde de femmes les types qui ont

pris de nos jours au théâtre un si fâcheux développement ?

Enfin, au moment de partir pour le bal, Lisimon apporte à son jeune parent une lettre qui raconte les antécédents de sa belle, et, pour comble de malheur, un cocher de fiacre ivre qui doit conduire le couple à la fête reconnaît dans l'élégante Rosalie sa sœur Javotte et lui reproche de le déshonorer. Un immense éclat de rire accueille le sermon. Lisimon emmène avec lui Germance désabusé, et le drame finit en comédie morale.

Collé était un auteur amateur, homme d'un esprit très fin. Il travailla pour les théâtres particuliers, alors très nombreux dans le grand monde, et surtout pour le Duc d'Orléans, dont il était le secrétaire et le lecteur. *Dupuis et Desronais* et la *Partie de chasse de Henri IV* ne furent point écrits pour la Comédie-Française, et il fallut l'intervention du Prince pour décider Collé à donner au public ces œuvres, qu'il n'avait destinées qu'à des réunions intimes. Parmi les autres ouvrages dramatiques de Collé publiés sous le titre de *Théâtre de société*, on distingue deux petites pièces très égrillardes, très montées de ton, qui firent les délices des petits appartements et qui brillent par beaucoup d'entrain et de gaîté, *la Tête à perruque* et *la Vérité dans le vin*. Les chansons de Collé et son journal accusent une verve inépuisable.

Si l'esprit de Collé a résisté au temps, celui de Saint-Foix a perdu toutes les qualités que ses contemporains se plaisaient à reconnaître en lui. Personne ne se

souvient qu'il composa vingt et une comédies, tant pour le Théâtre-Français que pour le Théâtre-Italien. *Le Marchand de Smyrne* et *la Jeune Indienne*, de Champfort, joués au Théâtre-Français, appartiennent plus au mélodrame philosophique qu'à la vraie comédie, et la rouille du temps a fait deux rapsodies de ces deux triomphes d'autrefois. Les sujets de ces deux pièces sont empruntés, du reste, au ballet des *Indes galantes* et au *Spectateur anglais.* Que dire de Mercier? C'est un pauvre auteur dramatique, quoiqu'il ait compté aussi dans sa carrière nombre de succès ; mais qui peut lire aujourd'hui *la Brouette du Vinaigrier*, *l'Habitant de la Guadeloupe*, *le Déserteur*, *Jean Hennuyer?* La *Maison de Molière* offrait une matière plus intéressante, si cet argument fût tombé dans les mains d'un homme de talent. Goldoni avait le premier traité ce sujet en italien, Mercier ne fit que l'imiter lourdement.

Dorat, qui fut un poëte fêté par les belles, aborda tous les genres de littérature, depuis l'héroïde jusqu'au roman et au vaudeville. Sa *Feinte par amour,* comédie en trois actes, plut beaucoup en 1773 ; on y applaudit des tableaux de mœurs et des vers au goût du jour, qui semblaient pleins de délicatesse et de grâce. Madame la Dauphine et la Comtesse de Provence assistèrent incognito à la première représentation de l'ouvrage, dans la loge des gentilshommes de la chambre. Toute cette grâce de Dorat, tant vantée par les délicats du temps, n'est plus que de l'afféterie depuis qu'elle a perdu son rouge, ses paniers et ses mouches. Il avait

pris parti pour Fréron contre Voltaire, ce qui lui valut la haine des encyclopédistes. La Harpe lui reproche amèrement, dans sa correspondance, d'avoir écrit contre le grand homme et contre l'Académie, et de s'être montré à l'amphithéâtre à côté de Mme Fréron à la première représentation de *l'Ecossaise*. C'est pour cela, dit La Harpe, que « Dorat devint le héros de ses feuilles et que dans chaque numéro il était comparé tour à tour à Horace, à Racine et à Ovide. » Il ajoute que Dorat avait dissipé son patrimoine à imprimer magnifiquement ses propres ouvrages, qui ne se vendaient pas, et à louer des loges et des billets de parterre pour faire soutenir ses pièces. Une seule édition de ses fables lui coûtait, dit-il, trente mille francs, et elle resta chez l'imprimeur. Des plaisants coupèrent les gravures chez le libraire et les payèrent, sans vouloir prendre l'ouvrage.

Le répertoire de Favart appartient à l'opéra comique et à la comédie italienne, plutôt qu'au théâtre français. *Les Trois Sultanes* se sont maintenues jusqu'à nos jours sur les affiches de la rue Richelieu. Une autre comédie de Favart, *l'Anglais à Bordeaux*, représentée en 1763, à l'occasion de la paix avec l'Angleterre, lui valut les honneurs du rappel sur la scène. C'est une action sentimentale où les préjugés nationaux sont vaincus par les sentiments du cœur. On connaît plutôt les calembours du Marquis de Bièvre que ses comédies; pourtant on en joua deux, *les Réputations* et *le Séducteur*; la seconde obtint une honorable réussite au Théâtre-Français, en 1783, et, l'année suivante, le

Marquis frappait à la porte de l'Académie. Son ami l'abbé Maury le décida à retirer sa présentation, en lui annonçant qu'il n'avait aucune chance d'être admis. Il répondit à l'abbé, en se désistant, par ce calembour latin :

Omnia vincit amor, et nos cedamus amori (à Maury).

La Femme jalouse, de Desforges, et son *Tom Jones à Londres* sont deux imitations de l'anglais. La première de ces pièces est empruntée à *the Jealous Wife*, de George Colman, représentée à Drury-Lane; la seconde, au célèbre roman de *Fielding*. Ce furent deux grands succès. *Heureusement*, petit acte gracieux de Rochon de Chabanne; *les Deux Pages*, de Dezède; *Minuit*, de Desaudras, plurent également au public de ce temps par leur allure franche et par la galanterie de leur aimable jargon.

Hâtons-nous d'arriver à Collin d'Harleville et à Fabre d'Églantine, les deux poëtes comiques de quelque renom qui ferment le XVIIIe siècle. Le premier était un homme doux et aimable, plein d'honnêteté et de mignardise; le second, un rêveur dur et sombre, rempli de fiel et, à tort ou à raison, taxé d'improbité.

Collin s'éteignit en 1806, estimé de tous, admiré de beaucoup. Fabre périt sur l'échafaud, en 1794, avec Danton et Camille Desmoulins, qui se plaignaient d'être accolés à un voleur. Fabre avait, en effet, été condamné par ses anciens amis du tribunal révolutionnaire, qui l'accusaient d'avoir reçu cent mille francs

pour falsification d'un décret concernant la compagnie des Indes. Ce personnage avait pris le nom d'Églantine après avoir remporté le prix des Jeux Floraux. On l'avait vu mauvais comédien, peintre, graveur, musicien, poëte, secrétaire de Danton, député à la Convention, membre du Comité du salut public. Il avait déposé contre les députés girondins, et dénoncé aux jacobins les amis d'Hébert, qui lui répondirent en le faisant décréter d'accusation. Tel est l'homme, d'après le jugement de ses contemporains.

Deux comédies de Fabre ont conservé leur réputation, *le Philinte de Molière* et *l'Intrigue épistolaire;* les autres, comme *le Présomptueux*, *le Convalescent de qualité*, *l'Amour et l'Intérêt*, *les Précepteurs*, sont totalement oubliées. Le *Philinte* de Molière, comparé à la plupart des ouvrages dramatiques du même temps, se place en première ligne ; mais il ne rappelle en quoi que ce soit, malgré son titre ambitieux, ni Philinte ni Molière. Le Philinte de notre grand poëte comique est un homme aimable, bon et indulgent; celui de Fabre n'est qu'un vulgaire égoïste. Le style du *Misanthrope* est le chef-d'œuvre de notre langue ; celui de Philinte ainsi arrangé n'a ni caractère ni élégance. Pourtant, avec tous ses défauts, l'œuvre du poëte de Carcassonne ne manque pas, par endroits, d'une certaine vigueur de pensée et d'expression. Elle est en cela de beaucoup supérieure à *l'Intrigue épistolaire* et aux quinze autres comédies que produisit le même auteur.

Molé fit le succès des *Châteaux en Espagne*, l'une

des meilleures comédies de Collin d'Harleville, que le public de la première représentation n'accueillit pas sans conteste. Cette pièce est restée au répertoire, ainsi que *le Vieux Célibataire*, douce et aimable étude que le poëte fit représenter pendant les jours de la Terreur, comme si les aventures de M. Dubriage et de Mme Evrard, sa gouvernante, devaient nécessairement partager l'attention de Paris avec les terribles décrets dont s'emplissait le *Moniteur*. C'est Molé et Mlle Contat qui assurèrent encore la fortune de cet agréable ouvrage. *L'Optimiste* avait brouillé Collin avec Fabre, qui reprocha durement à son confrère cette indulgence facile qu'il affichait pour les méchants. A l'époque où Fabre attaquait ainsi Collin d'Harleville, sa critique était une lâche dénonciation qui pouvait conduire l'auteur de *l'Optimiste* à l'échafaud. *Monsieur de Crac* a partagé la gloire des deux pièces que nous venons de nommer, en se maintenant comme elles, malgré son mince mérite, au répertoire de la Comédie-Française.

IV.

Théâtre révolutionnaire et réactionnaire.

Les pièces révolutionnaires et réactionnaires jouées sur le Théâtre-Français et sur les autres scènes parisiennes de 1789 à 1799 sont en nombre si considérable, qu'il faudrait un volume entier pour en reproduire la simple nomenclature raisonnée. Comme ces ouvrages n'ont par eux-mêmes aucune valeur littéraire, et comme on ne saurait leur attribuer d'autre mérite que celui d'accuser fidèlement la physionomie de l'époque où ils furent conçus et représentés, nous en aurons donné une idée suffisante en faisant connaître ceux qui occupèrent le plus l'attention du public.

La politique révolutionnaire avait depuis longtemps fait son apparition. En 1789, le *Charles IX* de Marie-Joseph de Chénier l'avait accentuée davantage, et la reprise de cette tragédie, avec Talma dans le rôle principal, avait même établi des antagonismes. *Le Réveil d'Épiménide*, comédie en un acte d'un certain Carbon-Flins, jouée au Théâtre-Français le 1[er] janvier 1790, commença la série des attaques directes. C'était encore là pourtant une opposition décente et mesurée, et le cadre de cette pièce ne manquait pas d'agrément. *Épiménide*, qui s'était endormi de son dernier somme

sous le régime de Louis XIV, se réveillait en 1789, au milieu des changements qu'avait subis la société française. Comme les personnages de nos revues actuelles, le protagoniste se présentait avec deux compères qui lui donnaient la réplique ; l'un de ces compères était joué par le jeune Talma, que son récent succès dans *Charles IX* avait mis en évidence. Les compères faisaient l'éloge de Louis XVI et le félicitaient de vouloir concilier la Monarchie avec la Liberté. Ils représentaient un journaliste qui publie les nouvelles avant de les avoir reçues.

Je n'attends pas les faits, Messieurs, je les devine.

Un abbé de ruelles chantait, sur l'air d'*Orphée :*

J'ai perdu mon bénéfice.

M. Fatras, ex-avocat général, criait contre les réformes judiciaires :

Ils ne respectent rien de nos anciens décrets;
Ils ont aboli tout, tout jusqu'à la torture.
Dans la nouvelle procédure,
Avant de les punir on prouve les forfaits,
Et, jusques au moment où le crime est notoire,
Le jugement est suspendu.
Ah! si l'on veut tous les en croire,
Aucun d'eux ne sera pendu!

A la pièce presque royaliste de Desfontaines, représentée le 2 décembre 1790, sous ce titre : *Le Tombeau de Desilles*, répond, le 4 janvier 1791, *La Liberté conquise ou le Despotisme.* C'est une exhibition un peu tardive de la prise de la Bastille.

La poésie et les belles pensées y sont remplacées par des coups de fusil qui devaient bien étonner le sanctuaire de Corneille et de Molière. Les prêtres furent mis en scène pour la première fois dans *le Couvent*, comédie en un acte, de Laujon. Laujon n'écrivit sa pièce que par crainte, et il la signa : « Laujon, sans-culotte *pour la vie.* » Carbon-Flins donna ensuite, en 1791, *le Mari directeur, ou le Déménagement du couvent.* Dans cette comédie, il représente un mari qui se travestit en moine pour entendre les confessions des femmes, et qui apprend ainsi de la bouche de sa propre épouse les infidélités qu'elle a commises. Les comédiens français, divisés par l'opinion politique, jouaient sans honte de pareilles turpitudes. Le trop fameux Collot d'Herbois, qui, en 1781, acteur dans une troupe nomade, avait rimé et chanté des vers laudatifs sur la famille royale, fit représenter *la Famille patriote, ou la Fédération,* pièce composée dans un tout autre esprit. *Les Victimes cloîtrées* de Monvel montraient un amant et sa maîtresse enfermés par le supérieur d'un couvent dans un double cachot. Les infortunées victimes se rejoignaient par un passage secret, et, après mille angoisses, le peuple les délivrait en brisant les murs des deux cloîtres.

Ce fut à cette époque qu'une scission eut lieu dans la troupe du Théâtre-Français. Molé, Fleury, Dazincourt, Mlles Contat, Devienne, Joly, restèrent au théâtre du faubourg Saint-Germain, appelé alors le théâtre de la Nation ; Talma, Dugazon, Mme Vestris, Mlle Lange et Mlle Desgarcins quittèrent l'ancienne société et en-

trèrent au théâtre du Palais-Royal, dirigé par Gaillard et Dorfeuille, et situé dans la rue Richelieu.

L'Ami des lois, par Laya, fut joué au théâtre de la Nation le 3 janvier 1793, et devint une affaire d'État. L'auteur de cette pièce attaquait corps à corps le parti ultra-révolutionnaire, et il personnifiait Robespierre et Marat sous les noms de Nomophage et de Duricrâne. La réaction fit un succès d'enthousiasme à ce courageux ouvrage.

L'Ami des lois fut aussitôt dénoncé; un arrêté de la Commune défendit la cinquième représentation. Le public siffla l'arrêté de la Commune et demanda à grands cris *l'Ami des lois*. La Convention, réunie pour le procès de Louis XVI, se saisit de l'affaire, et, sur une réclamation de Laya, elle cassa l'arrêt de la Commune et proclama la liberté théâtrale. Mais la Commune ne se tint pas pour battue et ferma provisoirement tous les théâtres de Paris, afin d'atteindre le théâtre délinquant. Les comédiens renoncèrent alors à jouer leur pièce; mais, le jour de la réouverture du théâtre de la Nation, que Santerre avait fait cerner par des soldats et des canons, deux des spectateurs s'élancent sur la scène et lisent au public *l'Ami des lois*. Ce fut le coup de mort pour la pièce de Laya, qui ne fut reprise qu'après le 9 thermidor. Cet énergique citoyen avait montré beaucoup de courage dans toute cette affaire. « Les faux monnayeurs en patriotisme, disait-il dans sa requête à la Convention, ont affecté de faire croire que j'avais imprimé, à la place de leur effigie, celle des plus honnêtes patriotes. C'est ainsi que du

temps de Molière les Tartufes prétendirent que le poëte avait voulu jouer l'homme pieux... Ainsi, l'ancienne police vient de ressusciter... Où en sommes-nous si celui qui prêche l'obéissance aux lois est condamnable?... Ceux qui m'attaquent, ce sont les gens qui ont intérêt à ce que le peuple soit méchant, parce que j'ai prononcé qu'il est bon, et que je l'ai vengé des calomnies qui lui attribuent les crimes des brigands! » Laya, décrété d'accusation, fut contraint de se cacher, et Danton offrit pour lui un asile à Mme Laya. « Ce n'est pas chez moi, dit-il, qu'on viendra le chercher. »

Le 4 septembre, après une représentation de *Paméla*, où l'on avait flairé quelques allusions réactionnaires, les comédiens et les comédiennes du théâtre de la Nation furent arrêtés en masse, et l'on ferma le théâtre. Molé seul échappa à cette proscription en consentant à aller jouer le rôle de Marat sur la scène de Mlle Montansier, dans une pièce révolutionnaire de Féru, intitulée *les Catilinas modernes*. Les Catilinas, c'étaient les girondins. Après onze mois d'attente dans les prisons, les comédiens furent sauvés de l'échafaud par la chute de Robespierre. Le théâtre de la rue Richelieu, qui avait pris le nom de théâtre de la République, resta pendant ce temps sans rival.

Le Jugement dernier des Rois, en un acte et en prose, par Sylvain Maréchal, est aussi un produit de cette année 1793. Un vieillard, représenté par Monvel, apprenait aux sauvages d'une île de fantaisie à se passer de Rois. Survenait une troupe de sans-culottes de tous

les États de l'Europe, amenant dans l'île les ex-tyrans enchaînés. L'impératrice Catherine II, qui est appelée la *Catau du Nord*, y figure à côté du Pape, joué par Dugazon. Tous ces aristocrates se reprochent mutuellement leurs crimes et en viennent des injures aux coups. Le volcan de l'île fait éruption et se charge du dénoûment de cette ineptie.

Beffroy de Reigny, qui avait adopté le pseudonyme de *Cousin Jacques*, et qui fut l'auteur d'un recueil mensuel intitulé *les Lunes*, fit jouer diverses pièces, parmi lesquelles *Nicodème dans la lune*, *ou la Révolution pacifique*. Cette facétie obtint un très grand succès. Ce Nicodème, qui s'est élevé en ballon jusqu'à la lune, raconte à l'Empereur de cette contrée la révolution survenue en France. Pénétré d'admiration pour les grands principes, l'Empereur de la lune s'empresse de s'y conformer et de détruire chez lui tous les abus. Beffroy de Reigny donna aussi *le Club des bonnes gens*. Ses ouvrages sont inspirés par un esprit également éloigné de la réaction et de l'exagération révolutionnaire. C'est de la littérature modérée. Après le 9 thermidor, les comédiens, sortis de prison, revinrent au théâtre du faubourg Saint-Germain ; quelques-uns passèrent au théâtre Louvois, pour retourner ensuite à leur ancienne salle, qui prit le nom d'Odéon. Le théâtre de la République, qui avait donné dans les idées extrêmes, fut, à son tour, malmené par les spectateurs. Dugazon, auteur de plusieurs pièces ultra-révolutionnaires, fut sifflé et hué à diverses reprises. Une réconciliation générale eut enfin lieu; les deux troupes

se réunirent, à la grande satisfaction du public, et la société se forma sur de nouvelles bases.

Les pièces que fit éclore la réaction thermidorienne ne le cédèrent ni en nombre ni en violence aux pièces de la révolution.

L'Intérieur des comités révolutionnaires, *ou les Aristides modernes*, comédie en trois actes, par le citoyen Ducancel, a conservé une certaine notoriété. Le président du comité en question se nomme Aristide; c'est le fils d'un bourrelier de campagne, un ancien chevalier d'industrie. Il a pour assesseurs Caton, ci-devant laquais; Scévola, coiffeur gascon; Brutus, ex-portier; Torquatus, empailleur de chaises. La séance a pour but de se débarrasser de Dufour, comme eux membre du comité, mais dont la conscience gêne ses collègues. Ils rédigent une dénonciation où ledit Dufour est accusé d'être un ennemi de l'égalité, qui regrette la distinction des ordres; sa femme, la citoyenne Dufour, est taxée de fanatique renforcée, qui tient des conciliabules nocturnes avec des prêtres, et qui traite les braves sans-culottes qui sont à son service avec l'insolence d'un ci-devant seigneur. Caton s'étonne que, dans une commune de trente mille âmes, comme celle qu'il habite, on n'ait encore que trois mille détenus, tandis qu'une commune voisine, bien moins peuplée, en compte déjà cinq mille. Il conclut à ce que les trente églises de la commune soient converties en maisons d'arrêt. Le comité vole vingt mille livres saisies sur un détenu, et il accuse Dufour d'avoir fait main basse sur le carton qui les contenait.

Les bandits finissent par s'injurier et par se reprocher tous leurs méfaits. Le fils de Dufour intervient alors et lit le décret qui met hors la loi Robespierre, Couthon et Saint-Just. Un officier municipal du nouveau régime vient arrêter les terroristes, et dit à Dufour père : « Le règne des brigands est anéanti, la justice et l'humanité le remplacent. Employez ce courage qui vous faisait braver la mort à poursuivre la destruction totale des vampires qui ont dévasté notre patrie. »

La pièce de Ducancel obtint un succès d'enthousiasme en province, comme à Paris, où elle fut représentée deux cents fois de suite. Une autre comédie de Ducancel, intitulée *l'An II, ou le Tribunal révolutionnaire*, traite un sujet à peu près identique ; mais elle ne fut jamais jouée, malgré les efforts de l'auteur, ni sous le Directoire, ni sous l'Empire, ni sous la Restauration. Je n'insisterai pas davantage sur la nullité absolue de ce genre de produits.

V.

Le personnel tragique et comique du Théâtre-Français de 1700 à 1800.

La déclamation tragique, pompeuse et chantée, paraît n'avoir pas été moins en vogue au XVIIIe siècle qu'au XVIIe. Dans la comédie, on chercha à se rap-

procher le plus possible de l'école de Molière, c'est-à-dire de la vérité. Un auteur du temps, Rémond de Sainte-Albine, qui publia, en 1747, un ouvrage didactique intitulé *le Comédien*, reproche aux personnes de théâtre de forcer leur voix. Selon lui, trois espèces de monotonie empêchent leur récitation d'être vraie : la persévérance dans la même modulation, la ressemblance des chutes finales et la répétition trop fréquente des mêmes inflexions. Le premier de ces défauts est commun aux acteurs tragiques et aux acteurs comiques. « Plusieurs sont montés constamment au même ton, ainsi que cet instrument dont on se sert pour instruire certains oiseaux à siffler. Les acteurs tragiques sont plus sujets que les comiques au second défaut ; ils ont coutume de finir chaque phrase à l'octave en bas. » Sainte-Albine reproche à ceux qui possèdent l'art d'émouvoir de vouloir porter partout cet art et, parce qu'ils ont de la grâce à répandre des larmes, d'être toujours dans le ton pleureur. Les délicats du temps blâmèrent souvent Baron de son trop de familiarité. Dans la tragédie, Baron cherchait le naturel, et il avait raison de le chercher ; mais la difficulté sera toujours d'allier deux choses qui se repoussent : le ton outré du style tragique et l'expression des sentiments vrais. Baron mit en honneur ce qu'on appela *les finesses*, c'est-à-dire l'art de prêter aux auteurs des pensées qu'ils n'eurent point. Dans *Polyeucte*, par exemple, lorsque Sévère dit à Félix et à Pauline :

Servez bien votre Dieu, servez votre monarque,

il appuyait tout particulièrement sur le second hémistiche, afin de donner à entendre que pour lui la fidélité à l'Empire passait avant la religion. A son exemple, les comédiens du XVIIIe siècle usèrent beaucoup de ce genre d'effets; ceux que l'on a conservés et reproduits forment ce que l'on appelle *la tradition.*

La troupe des comédiens français qui ouvre le XVIIIe siècle a pour sujets principaux Beaubourg et les deux Quinault, les demoiselles Duclos, Desmares et Dangeville. Beaubourg était un grand criard qui déclamait du même ton les parties essentielles et les passages médiocres de ses rôles. La politesse hors de saison avec laquelle, jouant l'Horace de Corneille, il ôta son chapeau et offrit sa main gantée à Mlle Duclos-Camille, qui venait de se laisser choir en scène, pour aller ensuite la poignarder dans la coulisse, révèle l'intelligence bornée de cet acteur. Quinault l'aîné, homme d'esprit et bon comique, ne joua que les seconds rôles du répertoire tragique. Quinault-Dufrène, son frère, renonça à la déclamation ampoulée de Beaubourg, et trouva dans le public beaucoup de résistance au ton naturel, qu'il finit cependant par faire accepter. Il resta vingt-quatre ans au théâtre, où il créa les rôles d'Œdipe, d'Orosmane et de Vendôme, que lui confia Voltaire. Il joua aussi d'original Damis, de *la Métromanie* de Piron.

Mlle Desmares, qui succéda à Mlle de Champmeslé, eut le bonheur de voir le succès justifier l'audace de son entreprise. Son visage et le son de sa voix prévenaient tout d'abord en sa faveur. Elle fut excellente

actrice comique et tragique ; elle avait débuté, en 1699, dans ce dernier genre. La charmante Dangeville était sa nièce et son élève ; après avoir joué dans son enfance quelques petits rôles, elle débuta, à seize ans, dans *le Médisant* de Destouches, par le rôle de la soubrette, et les trente-trois années qu'elle passa au théâtre ne furent qu'une série de triomphes. Dorat et Voltaire ont célébré les louanges de Mlle Dangeville dans des vers bien connus. Saint-Foix dit, en parlant d'elle : « Nous l'avons vue dans les caractères les plus opposés, et les saisir tous de façon que nous en sommes encore à pouvoir nous dire dans lequel nous l'aimions le plus. »

Elle joua en effet avec charme les soubrettes, les grandes coquettes et les rôles travestis.

Mlle Duclos, qui doubla d'abord Mlle de Champmeslé, et qui eut plus tard la douleur de se voir éclipsée par Mlle Lecouvreur, avait chanté l'opéra ; elle chanta aussi un peu trop la tragédie. La diction simple de Mlle Lecouvreur vint montrer au public tous les défauts de l'actrice qu'il avait applaudie pendant si longtemps.

C'est en 1717 que débute Adrienne Lecouvreur, avec un éclat jusqu'alors inconnu. On disait d'elle que c'était une reine parmi des comédiens. Son père, chapelier dans une petite ville entre Reims et Soissons, vint s'établir à Paris, dans le voisinage de la Comédie-Française, et la jeune Adrienne, passionnée pour le théâtre, joua d'abord entre deux paravents dans le salon de la présidente Lejay, qui habitait la rue Garancière. En 1717, à l'âge de vingt-sept ans, elle entra enfin à la Comédie-Française. Les portraits qui nous

restent de cette remarquable actrice indiquent une physionomie intéressante, sans être précisément belle. Les yeux sont pleins de feu, la taille a un air de noblesse et de dignité qui impose. La voix de Mlle Lecouvreur ne comportait pas une grande étendue, mais elle était douce et flexible. L'habile artiste savait la plier à tous les sentiments qu'elle exprimait, et elle faisait jaillir les larmes sans sortir de la vérité et sans chercher les effets d'un art plus savant que la nature.

Les rôles où elle établit sa réputation sont surtout Bérénice, la Jocaste d'*Œdipe*, Pauline, Roxane, Athalie, Iphigénie, Hermione, Cornélie, Électre et l'Émilie de *Cinna*. Dans le répertoire comique, Mlle Lecouvreur joua : Isabelle, de *la Mère coquette;* la Comtesse, de *l'Inconnu;* Hortense, du *Florentin;* Agathe, des *Folies amoureuses*. Marivaux lui confia, en 1727, le rôle de la Marquise dans *la Surprise de l'amour*, et, en 1728, elle créa Angélique dans *l'École des pères*, de Piron. Voltaire resta son admirateur et son ami, quoiqu'il eût pu lui reprocher, selon son habitude, la chute de son *Artémire*, où elle avait joué le principal rôle.

Rien n'est prouvé relativement à la dramatique histoire de l'empoisonnement de Mlle Lecouvreur, mis en scène pas Scribe et rendu avec un si merveilleux talent par Rachel. La liaison du Maréchal de Saxe avec la célèbre tragédienne a plutôt laissé des souvenirs aimables que des souvenirs tragiques. Adrienne Lecouvreur mourut d'un flux de sang, le 20 mars 1730, après une maladie de trois jours.

Deux grandes actrices lui succédèrent : Mlle Gaussin et Mlle Dumesnil. La première fait son début, en 1731, dans le rôle de Junie, de *Britannicus;* la seconde, en 1737, dans le rôle de Clytemnestre, d'*Iphigénie.* C'est à Mlle Gaussin que Voltaire confia le rôle de Zaïre, en 1732, et, après l'immense succès de la première représentation, le poëte lui adressait la charmante épître qui commence par ces vers :

Jeune Gaussin, reçois mon tendre hommage,
Reçois mes vers au théâtre applaudis ;
Protége-les. *Zaïre* est ton ouvrage,
Il est à toi puisque tu l'embellis.

Ce fut elle aussi qui créa le rôle d'Alzire, et cette fois encore Voltaire lui reporta l'honneur du succès :

Ce n'est pas moi qu'on applaudit,
C'est vous qu'on aime et qu'on admire ;
Et vous damnez, charmante Alzire,
Tous ceux que Gusman convertit.

Mlle Gaussin fut aussi merveilleuse dans le répertoire de la comédie que dans le répertoire tragique. Lucile, des *Dehors trompeurs;* Lucinde, de *l'Oracle;* Constance, du *Préjugé à la mode; Mélanide*, *Cénie*, *Nanine*, sont, dans ce genre, ses principaux titres de gloire. Elle conserva longtemps cet air de jeunesse qui plaît tant au théâtre, et, à cinquante ans, elle jouait encore, à faire illusion, les jeunes premières et les amoureuses.

Mlle Dumesnil, qui établit d'original la *Mérope* de Voltaire, eut sa part des compliments exagérés que le

poëte olympien distribuait à tous ceux dont les succès pouvaient grandir les siens. « Ce n'est pas moi qui ai fait la pièce, écrivait-il, c'est Mlle Dumesnil. Que dites-vous d'une actrice qui fait pleurer pendant trois actes de suite? » De l'avis de tous les contemporains, Mlle Dumesnil est l'actrice la plus originale qui ait paru à la Comédie-Française. Les trois premiers rôles qu'elle joua pour ses débuts, en 1737, furent Clytemnestre, Phèdre, et Élisabeth du *Comte d'Essex*. Boissy disait de la débutante, qui venait d'étonner tout Paris :

Elle ne suit personne et promet un modèle.

Mlle Lecouvreur était égalée. Toutefois la nouvelle actrice obtenait plutôt les suffrages du public par les élans de force que par les effets de larmes. La Cléopâtre de *Rodogune* lui procura l'une de ses grandes victoires, lorsque, s'avançant sur la rampe, elle vit le parterre, alors debout, reculer d'un mouvement involontaire et laisser entre elle et lui un large espace vide. Le seul défaut que l'on ait reproché à Mlle Dumesnil, c'est de dire trop rapidement les parties de ses rôles dont elle n'attendait pas d'effet. Marmontel, dans ses *Mémoires*, veut rejeter sur Mlle Dumesnil la chute de sa tragédie des *Héraclides*, et il raconte à ce propos l'histoire d'un verre de vin pur que, par la faute de son laquais, aurait pris dans un entr'acte l'illustre tragédienne. Ce vin lui aurait monté à la tête au point de la faire divaguer. Les cinq représentations suivantes

prouvèrent que la chute des *Héraclides* avait d'autres causes.

Mlle Clairon, qui fut la rivale de Mlle Dumesnil, la critique, et avec trop de partialité, dans ses *Mémoires*. Elle lui accorde une voix forte, sonore, suffisante aux plus grands éclats de l'emportement, une prononciation pure, de la chaleur, du pathétique, et un sentiment de la nature qui la rendait presque toujours sublime. Mais elle ajoute que l'amour, la politique, ne trouvaient en elle qu'une intelligence médiocre. Si l'on en croit Mlle Clairon, Mlle Dumesnil aurait, sur la fin de sa carrière, cherché l'effet par les moyens les plus contraires à l'art. Les cris, les transitions singulières, les gestes bas, auraient pris la place de ces beautés terribles et touchantes dont elle avait donné de si grandes leçons. Pour l'achever de peindre, Mlle Clairon finit par dire que Dumesnil en était arrivée à confondre Sémiramis avec la femme de Sganarelle. La diatribe de Clairon fut durement relevée dans les *Mémoires* apocryphes de Mlle Dumesnil. Clairon obtint à son tour les louanges poétiques de Voltaire, qui, en 1750, lui donna le rôle d'Électre dans sa tragédie d'*Oreste*, et, en 1755, celui d'Idamé dans *l'Orphelin de la Chine*. Marmontel la combla d'éloges dans le *Mercure de France* et dans l'*Encyclopédie*. Saint-Foix, au contraire, froissé de ses grands airs et de son impertinence, disait d'elle : « J'aime encore mieux la franchise du vice que la morgue hypocrite de la dignité. » Elle s'était fait frapper une médaille ornée d'un sixain laudatif, que Saint-Foix retourna de la manière la plus

injurieuse. Marmontel, le Comte de Valbelle et le Margrave d'Anspach furent ses amants ou ses amis les plus connus. Cette reine de tragédie joua son rôle jusqu'au bout, en léguant, par son testament, à la *nation* son médaillon et son buste pour être donnés en prix aux élèves du Conservatoire. M[lle] Clairon soumettait tous ses rôles à une très profonde étude ; c'était une actrice d'art et non d'instinct. Ses défauts étaient la déclamation et la monotonie. Elle avait cela de commun avec Lekain, l'élève de Voltaire et *son enfant chéri*. Ils se partagèrent pendant de longues années l'enthousiasme du public. Clairon, dans ses *Mémoires*, le vante comme le plus grand des acteurs, le plus imposant, le plus intéressant des hommes ; mais elle lui reproche d'avoir été souvent *lent et déclamateur*, c'est-à-dire que ce sont ses propres défauts qu'elle lui donne et que, très certainement, ils partageaient dans une très large mesure.

Les plus beaux triomphes de Lekain, il les dut aux rôles d'Orosmane, de Vendôme, de Mahomet, de Zamore, de Tancrède, d'Œdipe. Il jouait avec le même talent Cinna, Oreste d'*Andromaque*, Rodrigue, Néron, Manlius, Édouard III du *Siége de Calais*, Guillaume Tell, Bayard. Quand on a vu un portrait de Lekain, on comprend difficilement qu'avec un aussi laid visage il ait pu porter si loin l'art de l'illusion et des effets tragiques. Les ennemis de Lekain voulurent lui opposer Bellecourt, qui débuta, en 1752, dans l'Achille d'*Iphigénie en Aulide*. Voyant son infériorité, Bellecourt se rejeta sur les premiers rôles comiques, où un peu plus tard

il remplaça Grandval comme chef d'emploi. Grandval prit sa retraite en 1762.

En 1765, un acteur d'un talent naturel et tout à fait extraordinaire débuta à Paris dans le rôle de Cinna. Si le sens critique du public et des gens de lettres n'avait pas été aussi enchaîné à la déclamation mise en vogue par Lekain et Clairon, Aufresne aurait certainement produit une salutaire révolution dans la récitation tragique. On l'applaudit et on le goûta dans une certaine mesure, mais il n'obtint pas le succès qu'il méritait. Il quitta Paris et alla donner des représentations en Allemagne et en Russie, où son talent fut mieux apprécié. Gœthe lui consacre dans ses *Mémoires* la mention suivante : « L'acteur Lekain, qui jouait les héros avec une dignité théâtrale particulière et se tenait éloigné du naturel, vit se produire devant lui un nommé Aufresne, qui déclara la guerre à tout ce qui n'était pas nature, et qui cherchait à exprimer dans son jeu la plus haute vérité. Ce système ne pouvait cadrer avec le reste du personnel théâtral de Paris. Aufresne était seul de son côté ; les autres se groupèrent ; et lui, assez obstiné dans ses idées, il aima mieux quitter Paris, et il passa à Strasbourg. Là, nous le vîmes jouer le rôle d'Auguste dans *Cinna*, celui de Mithridate et d'autres du même genre avec la dignité la plus vraie et la plus naturelle... C'était un artiste du petit nombre de ceux qui savent transformer complétement l'art en nature et la nature en art. »

Brizard, qui débuta, en 1757, dans l'emploi des pères et des rois, fut loué et critiqué par ses contemporains.

Voltaire écrivait à un ami : « On dit que Brizard est froid. Comment peut-on être froid ? La Harpe prétendait qu'il était faible d'intelligence et que ses cheveux faisaient la moitié de son talent. » Il est juste d'ajouter que Brizard avait joué un rôle dans la tragédie des *Brames*, du même La Harpe, laquelle tragédie était tombée.

Préville, qui prit à cette époque l'emploi que venait de quitter Poisson, fut l'un des plus grands acteurs de la Comédie-Française. Il s'était formé en province et se fit dès ses débuts, à Paris, une réputation. La reprise du *Mercure galant*, où il jouait six rôles différents, lui valut une véritable ovation, et, à Versailles, où la pièce fut représentée, le roi Louis XV le fit complimenter par le maréchal de Richelieu.

Pendant trente-trois ans, Préville se maintint à la tête de la Comédie, ajoutant à l'emploi de Poisson une foule de rôles nouveaux appartenant aux *financiers*, aux *manteaux*, aux *pères nobles*, et, dans tous ces rôles, il se montra supérieur à tous ceux qui l'avaient précédé. C'était un charmant timide dans *le Legs* de Marivaux, un pétillant Crispin dans *les Philosophes* de Palissot, un naïf Antoine dans *le Philosophe sans le savoir* de Sedaine, un Mondor parfait dans *les Fausses Infidélités*. Il faisait tellement illusion quand il avait revêtu le costume de son personnage, qu'un soir, jouant à Fontainebleau le rôle de Larisolle, dans *le Mercure galant*, le factionnaire placé dans la coulisse, le voyant s'avancer, le teint aviné et la pipe à la bouche, voulut s'opposer à son entrée en scène. Lors-

qu'il dut jouer, dans la comédie de Poinsinet intitulée *le Cercle*, le rôle du Médecin petit-maître, sachant que l'auteur avait pris pour original le docteur Lorry, il contrefit le malade et envoya chercher ce docteur, qu'il étudia pendant que celui-ci croyait lui donner une consultation.

Molé, qui débuta en 1754, faisait partie de cette même troupe, la plus riche en sujets qu'ait jamais possédée la Comédie-Française. Tous les genres étaient familiers à cet éminent artiste, et, dans une même soirée, on le vit faire rire le public et l'émouvoir profondément en jouant Dormilly, des *Fausses Infidélités*, et *Beverley*. Dans le même temps, il représentait avec la même perfection le petit Paysan d'*Hylas et Sylvie*, de Rochon de Chabannes. Ce fut lui qui créa, en 1771, le Gaston de la tragédie de De Belloy, et le Roméo de Ducis, en 1772. La mort de Bellecourt le mit en possession de tout l'emploi des premiers rôles de la Comédie. Ce fut là le plus beau de son talent.

Personne n'égala jamais Molé pour reproduire l'élégance et la fatuité des petits-maîtres ; l'étude qu'il fit de ces mœurs influa malheureusement sur sa conduite dans la vie privée, et lui fit commettre mille impertinences qui le rendirent la fable de la ville. C'est à Molé qu'un jeune auteur remit, un jour, un rouleau de papier blanc, qu'il développa devant lui, après que le comédien lui eut déclaré qu'il avait lu la pièce et qu'elle était détestable. De ce sujet, Cailleau fit sa petite bluette intitulée *le Comédien de Persépolis*, où Molé se trouve bafoué sous le nom de Belval. Le talent

de Molé fit seul réussir *le Séducteur*, du marquis de Bièvre, et il parvint à atténuer la chute du *Jaloux*, de Rochon de Chabannes. Il créa successivement *l'Inconstant*, de Collin d'Harleville; Dorlange, des *Châteaux en Espagne;* Alceste, du *Philinte;* de Fabre d'Églantine, et Dubriage, du *Vieux Célibataire.* Le comte Almaviva, du *Mariage de Figaro*, fut établi par lui avec une élégance digne de sa haute renommée. Il avait, après Bellecourt, joué le même personnage dans *le Barbier de Séville.* Nous avons vu, que, pour racheter sa liberté, en 1793, il consentit à représenter le personnage de Marat au théâtre Montansier, lorsque la troupe du faubourg Saint-Germain fut mise en prison par les terroristes. Après le 9 thermidor, il rejoignit au théâtre Feydeau ses anciens camarades, et là il créa quelques pièces nouvelles et repassa tous ses anciens rôles. Le public lui fut fidèle jusqu'au dernier moment.

A cette période de l'histoire de la Comédie appartient encore Mlle Contat, qui créa le rôle de Suzanne dans *le Mariage de Figaro*. Mlle Contat, l'une des gloires de notre scène comique, avait débuté, en 1776, par un rôle de tragédie, l'Atalide de *Bajazet*. Elle resta au théâtre jusqu'en 1809. Elle aborda une grande variété de rôles. Ses plus beaux triomphes furent la Suzanne, du *Mariage;* Célimène, du *Misanthrope;* Elmire, du *Tartufe;* Mme Évrard, du *Vieux Célibataire; la Gouvernante*, de La Chaussée, qu'elle apprit et qu'elle joua en vingt-quatre heures pour répondre à un désir de la Reine. Mlle Contat était d'une taille élégante et d'une physionomie spirituelle.

Mme Vestris dut une partie de sa renommée à ses cabales contre sa camarade Mlle Sainval l'aînée, cabales qui transformèrent souvent le parterre en arène de pugilat. Elève de Lekain, Mme Vestris calculait tous les effets de sa diction et ne se livrait jamais aux élans de la nature. La Harpe disait d'elle : « Elle rend mieux ce qui est fort que ce qui est doux. » Elle joua pour ses débuts, en 1769, Aménaïde, de *Tancrède*, Ariane, Idamé, Zaïre, Nanine, Mélanide, et parut destinée à remplacer Mlle Clairon. Parmi les rôles nouveaux où elle obtint le plus de succès, on cite la *Gabrielle de Vergy*, de De Belloy. Elle joua également avec beaucoup d'effet l'Anne de Bouleyn, de *Henri VIII;* Catherine de Médicis, dans *Charles IX;* Frédégonde, dans le *Macbeth* français, et Helmonde, dans *le Roi Lear*.

Mlle Sainval l'aînée, sa rivale, fut rayée du tableau de la Comédie-Française par ordre exprès du Roi et exilée à Clermont-en-Beauvoisis pour un libelle qu'elle avait fait imprimer contre ses camarades, et dans lequel, si l'on en croit La Harpe, le Maréchal de Duras était insulté et la Reine elle-même traitée d'une façon peu respectueuse.

Mme Vestris était la sœur du grand comique Dugazon, qui débuta vers le même temps et qui mourut la même année qu'elle. De son vivant, Dugazon fut très diversement jugé par les critiques. Les uns le placent presque sur la ligne de Préville, d'autres lui reprochent d'avoir été trop enclin à la charge. Ce défaut lui nuisit surtout dans *le Bourgeois gentilhomme*. On

trouva aussi qu'il eût dû s'abstenir de jouer le Figaro du *Barbier* et celui du *Mariage* après Dazincourt. Le rôle de Plinville, dans *l'Optimiste*, ne paraît pas non plus lui avoir été favorable. Il excella, par exemple, dans le vieux répertoire, et personne ne joua jamais comme lui le Bernadille de *la Femme juge et partie*, de Montfleury. Mascarille, de *l'Étourdi*, Scapin, des *Fourberies*, Sganarelle, du *Festin de Pierre*, *Turcaret*, furent pour lui des succès hors ligne. Dugazon dansait très bien et tirait l'épée en maître. Nous avons dit quel rôle joua cet acteur dans les troubles de la Révolution. Il fut attaché avec Molé et Fleury comme professeur au Conservatoire, et donna d'utiles leçons à Talma. On sait qu'il n'aimait pas Dazincourt; sa mort, pourtant, l'impressionna vivement. « Ce diable d'homme, dit-il, a voulu me passer en tout! » Dazincourt, qui avait débuté en 1776, était parvenu au comble de la réputation huit ans après cette date. En 1785, la Reine le choisissait pour professeur de déclamation et pour diriger les répétitions des comédiens de Trianon, parmi lesquels elle figurait pour l'emploi des soubrettes. Dazincourt subit, comme ses camarades, une détention de onze mois, en 1793, et il fut le dernier que l'on rendît à la liberté. La grâce et la finesse furent les qualités distinctives de Dazincourt, qui regardait Préville comme son maître et son modèle, et qui ne poussa jamais le comique à la charge de mauvais goût.

Fleury, dans les *Mémoires* publiés sous son nom, me semble l'avoir jugé trop sévèrement, et cela peut être

attribué à son amitié pour Dugazon. « Dazincourt, dit-il, était un comédien à l'eau rose, un peu maniéré peut-être ; son jeu avait de petites proportions. » On sait que Dazincourt était d'une corpulence extrême et qu'il mangeait à lui seul autant que deux soldats aux gardes; ses aphorismes culinaires sont restés célèbres. « Une bonne cuisine, disait-il, est l'engrais d'une conscience pure. » Il disait aussi que le gigot devait être attendu comme un premier rendez-vous d'amour, mortifié comme un menteur pris sur le fait, doré comme une jeune Allemande et sanglant comme un Caraïbe.

Mlle Raucourt appartient à cette école tragique qui voulait substituer l'art à la nature. Elle débuta, en 1772, dans le rôle de Didon ; puis elle joua *Émilie*, *Idamé*, *Monime*. La comtesse Du Barry, qui assistait à ses débuts, lui fit, dit-on, un riche présent et lui recommanda d'être sage. Cette recommandation porta ses fruits, comme on sait, et Mlle Raucourt ne tarda pas à donner l'exemple d'une conduite assez excentrique. Quatre ans après la recommandation de Mme Du Barry, elle fuyait ses créanciers et quittait la Comédie au moment de jouer une pièce nouvelle. En 1779, elle rentrait, après maintes caravanes dans le Nord, par ce même rôle de Didon qui lui avait servi de début. Elle fut impitoyablement sifflée. La Harpe raconte ainsi l'événement au Grand-Duc de de Russie : « Cette actrice si vantée, qu'on plaçait dès son début au-dessus de Clairon et de Dumesnil, vient d'être horriblement maltraitée par le parterre dans ce même rôle de Didon qui passait pour son triomphe, et

dans celui de Phèdre. On a été jusqu'à lui appliquer personnellement plusieurs endroits de son rôle qui sont devenus pour elle, par les applaudissements et les rires du public, la plus cruelle des injures :

> Je ne suis pas de ces femmes hardies...;

et, à cet autre vers :

> Et moi, triste rebut de la nature entière,

le même parterre a applaudi sans fin. Jamais une assemblée d'honnêtes gens ne se permettra de dire à une femme, quelle qu'elle soit, *qu'elle est le rebut de la nature entière.* On peut refuser de l'écouter, mais il est choquant et atroce de l'injurier à ce point. » Quand vint la séparation des comédiens, Mlle Raucourt fonda, rue de Louvois, une seconde scène française, où elle amena Saint-Prix, Saint-Phal et Larive. Expropriée par le Directoire, elle se réunit ensuite à ses anciens camarades, puis elle voyagea de nouveau avec une troupe qu'elle dirigeait.

Le 8 germinal an VIII, Mlle Raucourt rentrait au Théâtre-Français par ce même rôle de Phèdre, et dans le même mois elle jouait *Sémiramis*. Le rôle d'Hermione lui fut favorable; mais, dans les scènes violentes, on lui reprocha d'avoir perdu « cette décence et cette noblesse qu'une Princesse conserve toujours, même dans les transports des passions les plus vives. » Ce n'était plus une femme, c'était une furie, dit le critique Geoffroy. Médée et la Cléopâtre de *Rodogune*

paraissent avoir été ses meilleurs rôles. Dans l'Émilie de *Cinna*, la nécessité de maîtriser son organe répandait un peu de froideur sur son jeu. Elle joua avec succès Agrippine de *Britannicus*, Jocaste, Frédégonde dans *Macbeth;* et, en dépit des critiques méritées qu'on lui adressa, elle fut encore la grande reine, la reine par excellence du Théâtre-Français à cette époque. Raucourt était l'élève de Mlle Clairon, et Mlle Georges fut l'élève de Raucourt. Mlle Devienne, qui débuta, en 1785, dans l'emploi des soubrettes, et qui fut reçue l'année suivante, prit bientôt le premier rang et n'eut pas de peine à faire oublier ses devancières Mlles Luzy et Fanier.

Nous arrivons à Monvel, qui fut d'abord un double de Molé, qui joua plus tard les pères nobles et se distingua principalement dans Auguste de *Cinna*, dans *l'Abbé de l'Épée* et dans le Curé de *Mélanie*.

Son organe était défectueux et manquait de force ; il suppléait à ce défaut par une grande sensibilité. Plutôt par manque de caractère que par conviction, il donna à plein collier dans les folies révolutionnaires, et, en 1793, il prononça un discours des plus grotesques, dans l'église Saint-Roch, pour la fête de la déesse Raison. Nous avons fait connaître quelques-unes de ses pièces, dont la mieux accueillie du public fut le drame intitulé *les Victimes cloîtrées*. Il fit aussi représenter des opéras comiques : *Blaise et Babet*, *Sargines*, *Roméo et Juliette*, *Ambroise*, mis en musique par Dezède et Daleyrac.

Saint-Prix et Saint-Phal, sans s'élever à la hauteur

des grands artistes que nous venons de nommer, jouissent pourtant d'une réputation méritée. Saint-Prix, engagé pour l'emploi des rois et des pères nobles, débuta faiblement dans l'Agamemnon d'*Iphigénie en Aulide*, qui devint plus tard l'un de ses meilleurs rôles. Il fut très applaudi dans *Mithridate*, dans *Mahomet*, dans *Cinna*, dans *Horace*, dans l'*Artaban d'Artaxerce*. On lui reprocha seulement trop de volubilité dans le débit, et le défaut de laisser tomber la voix par instants, au point de ne pas se faire entendre.

Le véritable héritier de Molé semble avoir été Fleury, dont les contemporains de notre jeunesse nous ont raconté les mérites. Fils d'un comédien de Nancy nommé Bénard, qui le mit aux Enfants-Trouvés et le réclama plus tard, il joua d'abord la comédie en province, puis vint débuter au Théâtre-Français, en 1774. Ses études n'étaient pas suffisantes, ce qui le fit ajourner, et on le rappela en 1778. Lorsqu'on accepta Fleury pour jouer les troisièmes amoureux, il fut *tâté*, comme on disait alors, par son camarade Dugazon, c'est-à-dire que Dugazon, l'un des bretteurs de la compagnie, lui chercha querelle et le fit battre à l'épée. Fleury blessa Dugazon à la cuisse, et ils devinrent les meilleurs amis du monde. Une fois à Paris, Fleury fréquenta la bonne compagnie et forma son jeu et ses manières sur les modèles que lui offraient les gentilshommes de la cour.

La concurrence faite par la Comédie-Italienne au Théâtre-Français obligea bientôt les hauts et puissants

seigneurs de la société de jeter leurs regards sur le petit peuple des pensionnaires, qu'ils laissaient se morfondre dans les doubles et dans les utilités. Cette nécessité fit sortir Mlle Contat et Fleury de l'obscurité où ils s'étiolaient. Toutefois Fleury ne joua d'abord que les rôles refusés par Molé et par Monvel; mais, en 1784, Monvel étant parti subitement pour la Suède, où l'avait appelé le roi Gustave III, Fleury put se produire d'une manière plus utile à sa réputation. Moncade de *l'École des bourgeois* lui donna son premier succès, et l'on put voir avec quelle facilité l'enfant trouvé s'était approprié les charmantes impertinences du réjouissant Marquis.

Les Amours de Bayard, *la Maison de Molière* et *les Châteaux en Espagne* l'avaient tiré de l'ornière, comme il le dit lui-même; mais il était toujours en présence de l'*écrasant* Molé. Le rôle du grand Frédéric, dans *les Deux Pages*, fit la fortune de Fleury, qui, depuis, ne cessa de marcher au premier rang de la Comédie. Il excella surtout dans le répertoire de Marivaux, qu'il joua avec Mlle Contat, ce qui ne l'empêcha pas de représenter Tartufe et le Misanthrope. Le Dorval des *Victimes cloîtrées*, qu'il accepta par égard pour Monvel, lui valut un triomphe, moins littéraire, mais très bruyant. *Le Philosophe marié*, *l'Homme à bonnes fortunes*, comptent aussi parmi ses plus brillantes victoires. Grand ennemi des égorgements de 93, et par conséquent suspect de réaction, il passa, comme ses camarades, onze mois sous les verrous. Il nous raconte que les carmagnolistes dramatiques de l'époque avaient

sans-culottisé le répertoire ; que « Gohier avait refait à Racine les vers qui n'étaient pas à la hauteur ; que Le Sage et Destouches avaient été mis au pas, et que Regnard se présentait avec un certificat de civisme. Voltaire lui-même avait été torturé. On avait mutilé le grand Corneille ; le roi du *Cid* était devenu une espèce de général des armées républicaines au service du royaume d'Espagne. » En sortant de prison, Fleury rentra au théâtre du faubourg Saint-Germain, puis il passa à Feydeau, et, en 1799, il fit partie de la réorganisation de la Comédie-Française. Il ne se retira de ce théâtre qu'en 1818.

Larive fut le dernier grand tragédien de la fin du XVIII[e] siècle, si nous reportons au XIX[e] Talma, qui, bien qu'ayant débuté en 1787, peut être considéré comme notre contemporain. C'est après une représentation à Lyon, où il tint tête à Lekain, que Larive (Mauduit de son nom de famille) vint à Paris, où il débuta sous les auspices de M[lle] Clairon. Ce ne fut toutefois qu'en 1775 qu'il fut admis pour doubler Lekain. Il acquit son droit de cité dans le rôle de Montaigu, de *Roméo et Juliette*, et, à la mort de son chef d'emploi, survenue en 1778, il entra en pleine possession des premiers rôles tragiques. Dix ans après, il quittait la scène française à la suite d'une cabale formée contre lui, et il retournait en province. En 1790 il rentre au Théâtre-Français par le rôle d'Œdipe, avec un succès éclatant. Mais le chaleureux accueil fait au jeune Talma l'aigrit au point qu'il repartit de nouveau pour la province. Il entra ensuite à Louvois, dans la troupe dont

Mlle Raucourt était directrice. Larive avait pour lui toutes les qualités physiques : une belle taille, une tête magnifique, une voix sonore et sympathique. Rodrigue, Achille, Tancrède, Orosmane, Zamore, Spartacus furent les rôles qui mirent le mieux en relief ses qualités. J'ai vu Larive lorsqu'aux derniers temps de sa verte vieillesse, en 1823, il vivait retiré dans sa belle propriété de Montlignon. Ses yeux avaient gardé leur éclat, et sa physionomie s'animait en parlant de ses anciens triomphes. Il n'était pas retourné au Théâtre-Français, même comme spectateur, nous disait-il, depuis que « ce petit Talma » y régnait en maître.

VI.

Les petits théâtres.

Je ne dirai que peu de mots des petits théâtres existant à Paris au XVIIIe siècle ; je dois me borner à citer quelques noms et quelques dates, sous peine de me noyer dans les détails. C'est en 1792, à l'époque où les Parisiens ne devaient pas avoir trop envie de rire, que s'ouvrit dans la rue de Chartres le joyeux théâtre du Vaudeville, sous la direction de Barré. Il était spécialement destiné aux arlequinades, aux parodies et aux pièces gaies, qui peu à peu se mêlèrent d'une

pointe de sentiment. Piis, ami de Barré, avait été le promoteur de l'affaire financière. Il devait recevoir pour sa part quatre mille livres de pension, que la société lui retira sans raison quand il revint en France, après la Terreur. Les premiers auteurs du Vaudeville furent Deschamps, Radet, Barré, Piis et Desfontaines, et ses premiers acteurs Duchaume, Vertpré, Chapelle, Henri et Carpentier, Mmes Lescot, Blosseville et Belmont. *Arlequin afficheur*, de Barré, Desfontaines et Radet, fut le grand succès de la première année. L'Arlequin du Vaudeville était Laporte, acteur charmant dans sa spécialité, et dont le succès se prolongea jusque sous la Restauration. Chapelle jouait les Cassandre avec beaucoup de bonhomie et de gaîté. Duchaume, avec son teint fleuri et sa corpulence exagérée, se rendit surtout célèbre dans le rôle de l'Abbé de Lattaignant, de *Fanchon la vielleuse*, vaudeville en trois actes, de Bouilly et Pain, représenté en 1800. Le rôle de la jolie virtuose de carrefour qui fit les délices des mousquetaires et des abbés chez Bancelin et au Cadran-Bleu établit la réputation de Mme Belmont. En 1793, le vaudeville joua avec succès *Geneviève de Brabant* et *Arlequin tailleur*. En 1794, nous le voyons se livrer aux pièces de circonstance : *les Volontaires en route*, *le Poste évacué*, *l'Alarmiste ;* en 1795, il joue *Maître Adam*, *ou le Ménétrier de Nevers*, et *Honorine*, *ou la Femme difficile à vivre*, trois actes de Radet, qui attirèrent tout Paris.

Peu à peu le nombre des auteurs augmente, et l'on donne des pièces de Després, de Lœillard, d'Avrigny,

de Cadet Gassicourt, de Leprévot d'Iray, de Dieulafoy, Coupigny, Philippon la Madeleine et Désaugiers ; enfin un nouveau théâtre national manifeste son existence par ses œuvres.

Le théâtre de la Gaîté, fondé par Nicolet, est le plus ancien des petits théâtres de Paris. Le père de son créateur dirigeait une scène de marionnettes à la Foire, depuis plus de trente ans, lorsque Nicolet le fils prit à loyer, en 1760, une salle construite par Fourré, élève de Servandoni. En 1764, Nicolet bâtit une autre salle plus vaste, sur un terrain voisin, et il obtint du Roi, en 1772, la permission de donner à sa troupe le titre de *Grands Danseurs du Roi*, qu'elle garda jusqu'en 1792, époque à laquelle ce théâtre prit le nom de *théâtre de la Gaîté.* Nicolet vendit son exploitation à Ribié, et, à la fin de l'an VI, la veuve Nicolet reprit la direction, qu'elle céda à la veuve Jacquet.

Audinot fonda le théâtre de l'Ambigu-Comique, qui fut d'abord appelé le théâtre Audinot. Cet Audinot était un ancien acteur de la Comédie-Italienne, qui, pour se venger de ses camarades, avait établi, dans une loge de la Foire-Saint-Germain, un spectacle de marionnettes qu'il appelait *les Bamboches*, et dont chaque personnage représentait l'un des acteurs de l'ancienne scène où il avait brillé lui-même dans les rôles *à tabliers*. Il remplaça ses marionnettes par une troupe d'enfants, puis par des pantomimes d'action. En 1786, il s'associa avec Arnault, et ils ouvrirent, le 30 septembre, leur nouvelle salle au boulevard du Temple. L'Ambigu-Comique joua d'abord des panto-

mimes en trois actes : *l'Héroïne américaine*, *le Vétéran, ou le Bûcheron déserteur*, et des comédies légères, comme *les Faux Billets doux*, par Pontaud, *Tout comme il vous plaira*, par Sedaine le jeune. En 1788, nous voyons poindre à l'Ambigu une aurore de mélodrame : *le Baron de Trenck*, *ou le Prisonnier prussien*. La pièce est accompagnée de force pantomimes à spectacle, comme *la Mort du capitaine Cook*, par Arnould, *Comminge, ou les Amants malheureux*, etc. En 1790, c'est le mélodrame complet, qui surgit sous le titre ronflant de *l'Auto-da-fé*, *ou le Tribunal de l'Inquisition;* puis *Roland de Monglave*, *Rozelina ou le Château de Torento*, firent leur apparition. Le genre est fondé, et il fera les délices de plusieurs générations.

Ce furent les succès du Vaudeville qui déterminèrent, en l'an VII, la création du théâtre des *Troubadours*. Piis, évincé de la société de la rue de Chartres, établit cette concurrence, qu'il installa dans la salle du théâtre Molière, rue Saint-Martin, le Directoire ayant refusé de l'autoriser à occuper la salle Louvois à cause du voisinage de la Bibliothèque nationale; mais, l'arrêté du Directoire ayant été rapporté, les Troubadours prirent ensuite possession de la salle Louvois. Le théâtre subsista jusqu'au 30 germinal an IX, et il termina ses représentations par les exercices du fameux danseur de corde Forioso. Picard prit alors la direction du théâtre Louvois, où il amena tous les anciens acteurs de l'Odéon.

Le théâtre Montansier porta pour quelque temps le titre de théâtre de la Montagne; il devint ensuite le

théâtre des Variétés, et il compta parmi ses acteurs Brunet, Tiercelin, Bosquier-Gavaudan, M[mes] Baroyer, Mengozzi et Jenny Gontier. Le théâtre Molière, où jouèrent d'abord les Troubadours, avait été bâti en deux mois, dans une vaste cour de la rue Saint-Martin. En l'an VI, on l'appela le théâtre des Amis-des-Arts et des Élèves de l'Opéra-Comique.

C'est au théâtre Molière, en 1795, que fut joué *le Souper des jacobins*, par Arnac Charlemagne. L'action se passe après la journée du 9 thermidor. Trois terroristes se réunissent incognito dans le salon d'un hôtel garni pour faire une dernière bombance patriotique. Ils ne tardent pas à se jeter à la face toutes leurs vérités, qui ne sont pas tendres :

. . . . Qui, toi, parler d'humanité ?
C'est comme si Mandrin parlait de probité !
— Ce nom, mon cher ami, va très mal à ta bouche ;
Tes patrons sont Carrier, Robespierre et Cartouche.
— Ils valent bien les tiens, puisque c'est saint Marat.
On te vit, comme lui, prêcher l'assassinat.
— Si je suis un coquin, tu n'es pas honnête homme :
Ton tribunal du diable opérait on sait comme !
— Oui, je volais les gens, je ne m'en défends pas ;
Mais toi, buveur de sang, tu les assassinas.

Un tailleur bien pensant, qui a des millions de carmagnoles en magasin, gémit de sa misère, car :

La mode en est passée, on veut des redingotes,
Des habits d'honnête homme, et surtout des culottes.

Le théâtre de la Cité, construit par Lenoir, devait d'abord s'appeler théâtre d'Henri IV ; la journée du 10 août en décida autrement. On y jouait la comédie,

la pantomime et le ballet. C'est dans le quartier de la Chaussée-d'Antin que s'élevait le théâtre de la Société Olympique, théâtre élégant, orné d'un jardin où le public pouvait se promener dans les entr'actes. On y représenta des opéras, des comédies et des spectacles d'amateurs. Le théâtre des Jeunes-Artistes était situé rue de Bondy, et celui des Jeunes-Élèves rue de Thionville. Les Variétés-Amusantes, établies en 1777, et tout à fait distinctes des Variétés-Montansier, occupèrent d'abord la salle des Jeunes-Artistes, puis le Palais-Royal, où leurs propriétaires avaient acquis un terrain de la maison d'Orléans. C'est là qu'on joua les Jeannot, les Pointu, les Barogo, et *Guerre ouverte*, comédie de Dumaniant. Il y avait encore à Paris, à la fin du XVIII[e] siècle, le cirque du Palais-Royal, qui s'appela aussi le Lycée-des-Arts, puis les Veillées-de-Thalie, puis l'Opéra-Bouffon. Cette nomenclature se complète par le théâtre des Victoires-Nationales, établi, en l'an VI, dans la rue du Bac, sur le terrain du couvent des Dames-Recollettes, et par le théâtre Sans-Prétention, appelé aussi théâtre des Associés. Il faut citer encore : le théâtre de l'Hôtel-des-Fermes, dans la rue du Bouloy ; le théâtre Mareux, rue Saint-Antoine, et le théâtre Doyen, rue de Nazareth, où s'exerçaient les élèves et les amateurs.

Les petits théâtres chantèrent à l'envi le 18 brumaire, et enterrèrent gaîment la République.

CHAPITRE XXXVIII.

XVIII[e] SIÈCLE.

L'OPÉRA ET LES BALLETS EN EUROPE.

I.

L'opéra en Italie.

Le siècle d'or de la musique. — Les maîtres napolitains. — Les librettistes. — Les théâtres de l'Italie. — Les critiques. — Les virtuoses du chant. — Les *castrati*. — Les basses. — Les *prime donne*. — Le *gorgheggio*. — Le *Théâtre à la mode*, par Benedetto Marcello, pamphlet musical. — La Cuzzoni et la Faustina. — Farinelli. — Caffarelli et Gizziello, sopranistes. — La Tesi. — La Deamicis. — La Todi. — M[me] Mara enlevée par quatre grenadiers.

Le XVIII[e] siècle est appelé par les Italiens le siècle d'or de la musique. Il fut le triomphe de l'école napolitaine, qui à ce moment éclipsa complétement les écoles de Rome et de Venise. Alessandro Scarlatti avait commencé cette révolution à la fin du XVII[e] siècle; il la continua jusqu'à l'année 1725, qui fut celle de sa mort. Scarlatti et Leonardo Leo, qui se distingua par sa science profonde aussi bien que par la noblesse de son style, furent les premiers qui surent allier la mélodie gracieuse des airs à un accompagnement mieux travaillé et plus brillant, et marquer une diffé-

rence entre le récitatif et le chant. Le Vinci, à qui l'on doit le perfectionnement du *récitatif obligé*, fut le Lully de l'Italie, selon le président de Brosses, qui, dans ses lettres familières, le trouve vrai, simple, naturel, expressif et possédant le plus beau chant du monde.

Sur les pas des maîtres que nous venons de nommer marche cette armée de compositeurs de premier ordre que produisit le Conservatoire de Naples. Les élèves de Scarlatti, de Durante, de Leo comptent dans leurs rangs Porpora, Jomelli, Pergolèse, Cimarosa, Paisiello, Sacchini, Piccinni, l'Allemand Hasse surnommé *il Sassone*, et nombre de compositeurs moins connus, mais d'une certaine valeur pourtant : Latilla, Guglielmi, Rinaldo di Capua, Terradellas et tant d'autres. Je ne puis examiner par le détail l'immense répertoire de ces féconds auteurs. *L'Olimpiade* de Leo, sa *Sophonisbe*, son *Caius Gracchus*, son *Tamerlan*, sa *Clémence de Titus*, son *Cyrus*, son *Achille à Scyros*, forment son principal répertoire tragique, de même que *la Contesa dell'amore e della virtù* et le *Cioè* reproduisent son œuvre légère. Il mourut en 1744, pendant qu'il écrivait un air bouffe pour un opéra inachevé, intitulé *la Finta frascatana*. Durante se borna aux compositions de musique sacrée et au professorat, et ne se livra point à la musique de théâtre. Jomelli, encouragé par Leo, fit quarante opéras, représentés à Naples, à Rome, à Bologne, à Venise, à Vienne et à Stuttgard, où il fut, pendant quinze ans, directeur de la chapelle du Duc de Wurtemberg. Il mit en musique beaucoup de drames de

Métastase. Son *Olimpiade*, représentée à Stuttgard, vers 1765, fut toujours regardée comme son meilleur ouvrage dramatique. Ce poëme de Métastase fit naître trente-deux partitions, depuis celle de Pergolèse, exécutée à Rome en 1735, jusqu'à celle de Carlo Conti, jouée à Naples en 1829. Il inspira tour à tour Leo, Duni, Hasse, Piccinni, Gassmann, Jomelli, Sacchini, Anfossi, Schwanberg, Paisiello, Reichardt et Tarchi.

Quelles études! quelle abondance d'idées dans cette école napolitaine. Porpora, surnommé le Patriarche de l'harmonie, avait déjà composé, à 36 ans, plus de cinquante opéras. A Londres, il lutta contre Hændel. Ses ouvrages dramatiques sont aujourd'hui complétement délaissés ou peut-être en partie perdus. Ses contemporains disent que son style était peu varié et qu'il faisait succéder volontiers les airs à d'autres airs, sans les couper par des ensembles. On compte vingt-deux airs dans *Meride et Selinunte*. Comme professeur, il eut la gloire de former les plus célèbres chanteurs de son temps, dont nous parlerons plus loin.

Pergolèse fut appelé le Raphaël et le Virgile de la musique. En 1730, quatre ans après sa sortie du Conservatoire de Naples, âgé seulement de vingt-trois ans, il donnait au théâtre San-Bartolomeo sa célèbre *Serva padrona*, qui parcourut l'Italie en triomphatrice et qui, vingt-deux ans plus tard, produisit tout une révolution à Paris. En 1735, le Pergolèse (ou plutôt J.-B. Jesi, car c'était son nom de famille) entendit siffler son opéra *Olimpiade* au théâtre Tordinona, à Rome ; une

orange vint le frapper au front pendant qu'il était au clavecin, et cette orange fut la cause de son désespoir et de sa mort. « Parmi tous les musiciens, dit le président de Brosses, mon auteur d'affection est le Pergolèse ! Ah ! le joli génie, simple et naturel ! on ne peut pas écrire avec plus de facilité, de grâce et de goût. Consolez-moi dans mon affliction, j'en ai grand besoin : mon pauvre favori vient de mourir. » Depuis sa disgrâce, Jesi, découragé, s'était retiré au pied du Vésuve, où il trouva encore le temps d'écrire son *Stabat*. Arteaga, dans son livre sur les révolutions musicales du théâtre italien, dit que Pergolèse se montra grave, majestueux et sublime dans le *Stabat ;* vif, impétueux et tragique dans *l'Olimpiade* et dans *Orfeo* ; varié, piquant et toujours élégant dans *la Serva padrona*. M. F. de Villars, qui publia il y a quelques années une très intéressante brochure sur l'apparition de *la Serva padrona* à Paris, en 1752, analyse très finement cette partition, qui ne surprend plus aujourd'hui l'oreille de l'auditeur blasé, parce que les ressources nouvelles trouvées par l'ingénieux auteur qui nous occupe furent depuis employées par tous les maîtres qui le suivirent, surtout par Cimarosa, par Mozart et par Rossini. L'air *Sempre in contrasti*, le duo *la Conosco a quegl' occhietti*, tant admiré par J.-J. Rousseau, l'air de *la Servante : A Serpina penserete*, gardent la fraîcheur et le mouvement d'une œuvre moderne. Dans le récitatif obligé d'Uberto prêt à céder, M. de Villars trouve une inspiration à la Mozart, et, dans la phrase *Uberto, pensa a te*, la grada-

tion de la basse, l'harmonie des dessus, simple et pour ainsi dire uniforme, rappelle au savant critique un effet que Méhul introduira, soixante ans plus tard, dans un passage de sa *Stratonice.* Il ne faut pas oublier que ce fut *la Serva padrona* qui fit perdre à notre opéra comique son caractère forain et qui l'éleva tout à coup à la dignité d'un genre national. Toute l'école française s'instruisit à cette école.

A l'âge de vingt-deux ans, Paisiello, élève de Durante au Conservatoire de Naples, était appelé à Bologne pour écrire trois opéras. Après son succès, on lui en demanda trois autres pour Parme et quatre pour Venise. C'est à Rome que paraît son premier chef-d'œuvre dans le genre bouffe, *il Marchese Tulipano.* Puis Naples, Dresde, Milan, Vienne sollicitent de lui des partitions qu'un travail opiniâtre lui permet de livrer, sans jamais manquer à ses engagements. En 1776, il part pour la Russie, où il reste neuf ans à travailler, et où il met en musique, entre autres sujets, cinq poëmes de Métastase et *le Barbier de Séville* de Beaumarchais. En passant à Varsovie, il trouve encore moyen d'écrire un oratorio, *la Passion*, pour le roi Stanislas Poniatowski, et, de retour en Italie, il donne une suite d'ouvrages, parmi lesquels une *Olimpiade*, un *Pyrrhus*, un *Caton à Utique*, une *Didon*, une *Andromaque.*

Cimarosa égala Paisiello par la fécondité ; on ne lui attribue pas moins de cent vingt opéras. Son chef-d'œuvre bouffe est *le Mariage secret ;* puis viennent *l'Italienne à Londres* et *le Directeur dans l'embarras*,

qui ont joui d'une grande célébrité. Dans le genre sérieux, on cite, au premier rang de ses œuvres, *les Horaces et les Curiaces*, *l'Olympiade*, *Pénélope*, *le Sacrifice d'Abraham*, *Artaxerxès*, *Artémise*. Domenico Cimarosa se recommande surtout par une grande originalité et par une verve comique intarissable. Ses mélodies sont nettes, distinguées, et elles se succèdent avec rapidité. Le père de cet éminent artiste était maçon, et sa mère blanchisseuse. Avant d'entrer au Conservatoire de Naples, il n'avait reçu que l'éducation des enfants pauvres chez les Pères Cordeliers. Cimarosa mourut en 1801, à l'âge de quarante-sept ans. A ses obsèques, on chanta un *Requiem* de sa composition.

Un élève de Durante au Conservatoire de Naples, Pietro Guglielmi, lutta contre Paisiello et contre Cimarosa. C'était un compositeur inégal, d'une vie un peu excentrique. Il délaissa sa femme et ses huit enfants, qui furent élevés par un de ses amis. C'est lui qui disait au ténor Babbini : « Je vous prie de chanter ma musique et non la vôtre. » Ses meilleurs ouvrages sont : *i Due Gemelli*, *la Serva innamorata*, *la Pastorella nobile* et *Deborah e Sisara*. Nous retrouverons en France Sacchini et Piccinni, ainsi que Salieri, né dans les États vénitiens, Salieri qui donna des conseils sinon des leçons à Beethoven et à Meyerbeer. Sacchini, nomade comme tous les artistes italiens de cette époque, parcourut l'Italie, l'Allemagne, la Hollande et se fixa pour un temps en Angleterre. La goutte le força de quitter ce pays. Il arriva à Paris au milieu de la querelle des gluckistes et des piccinnistes, et il mourut en 1786.

La poésie lyrique italienne s'améliora pour se mettre à la hauteur des progrès de la musique ; et aux insipides *libretti* du siècle passé succédèrent les poésies d'Apostolo Zeno et de l'abbé Métastase. Ce Zeno était un candiote, poëte et historiographe de l'empereur Charles VI. Il écrivit plus de soixante pièces au milieu de ses affaires et de ses diverses occupations de cour ; il publia en outre vingt volumes de critique. Un de ses grands mérites est d'avoir essayé de sortir de la convention qui réduisit si longtemps les sujets dramatiques à l'éternelle mythologie grecque. Il parcourut l'histoire moderne des diverses nations, et fit même une excursion sur le territoire de l'opéra bouffon. Il dramatisa l'intéressante chronique de Griseldis ; il emprunta à Rojas ou à Rotrou l'argument de *Venceslas*. Avec *Teuzzone* il nous conduit en Chine, puis en Suède avec *Svanvita*. *Ormisda* nous montre la Perse, *Nitocris* l'Égypte ; nous visitons l'Espagne avec *Don Quichotte*, puis, pour ne pas tout à fait rompre en visière aux habitudes tragiques, il reprend la série classique des *Antiochus*, des *Artaxerce*, des *Thémistocle*, des *Athalie*, des *Pyrrhus*, des *Sésostris* et des *Mérope*. Le poëte lauréat écrit aussi des drames sacrés pour l'édification de la cour autrichienne : *Sisara*, *Naaman*, *Joseph*, *David*, *Naboth*, *Jésus présenté au temple*.

Ces drames lyriques ne sont pas, comme on le pense bien, des prodiges d'imagination, mais ils contiennent d'intéressantes situations et de fréquents coups de théâtre. Le style d'Apostolo Zeno, dans ses opéras comme dans ses opéras comiques, est d'une correction

convenable ; ses sujets sont variés et habilement présentés, mais entre ce poëte et Métastase il y a encore une respectable distance, non que Métastase soit beaucoup plus inventif ou plus vraisemblable que Zeno, mais c'est un éminent poëte lyrique, dont l'expression embellit les pensées. Les sujets traités par Métastase ne sortent guère de l'antiquité : c'est *Alexandre*, c'est *Caton*, c'est *Titus*, c'est *Achille*, *Antigone*, *Thémistocle*, *Sémiramis*, *Zénobie*. Quelques exceptions sont réservées pour les fêtes théâtrales de la Cour de Vienne, car Métastase fut choisi pour remplacer Zeno dans ses fonctions de lauréat. Tous les maîtres italiens, grands et petits, ont successivement mis en musique les poëmes de Métastase. L'*Alessandro nelle Indie*, à lui seul, a produit trente-six partitions, parmi lesquelles celles de Leo, de Porpora, de Vinci, de Hasse, de Gluck, de Latilla, de Galuppi, de Jomelli, de Cimarosa. Les compositeurs y trouvaient plus de grandeur que dans les poëmes de Chiabrera et d'Apostolo Zeno. C'était toujours, il est vrai, la forme de la tragédie et ses interlocuteurs indéfinis manquant de personnalité ; mais la vigueur de la pensée se révélait à travers ces *concetti* poétiques, dont le ton, du reste, répondait aux instincts du public. Passionné pour la musique, grand admirateur des maîtres qui en ce moment illustraient les scènes musicales de l'Italie, Métastase s'assujettit à toutes les contraintes, pour leur offrir de véritables poëmes au lieu des pâles *libretti* que leur avaient fournis jusqu'alors les gagistes à la solde des directeurs. Il prit l'amour comme pivot de toutes ses actions

dramatiques, pensant avec raison que l'amour doit être la passion dominante dans tout ouvrage musical. Il ne négligea aucun moyen de jeter de la variété dans ses plans ; il mit en opposition les caractères, donna le plus de vérité possible à l'action et trouva de très émouvants motifs de scènes, qu'il traduisit dans un style plein d'élégance et de belles pensées. Ainsi, dans l'opéra de *Thémistocle*, si souvent choisi par les compositeurs, j'aime cette réponse du héros grec banni par l'ostracisme, lorsque Xerxès, son hôte, veut l'envoyer soumettre sa patrie ingrate à la tête d'une armée persane : « Et qu'aimes-tu donc dans ce pays ? lui demande le Roi. — Tout, Seigneur : les cendres des aïeux, les lois sacrées, les Dieux protecteurs, le langage, les coutumes, les sueurs qu'il me coûte, la réputation que j'en ai tirée, l'air, les arbres, la terre, les murs, les rochers (1). »

Dans un autre opéra, Timanthe dit au moment de mourir : « Les méchants ont une éternelle guerre avec eux-mêmes, les justes l'ont avec l'envie et la fraude... Nos travaux sont des ombres, des rêves, des folies, et, lorsque l'on commence à découvrir l'erreur dans laquelle on a vécu, il faut mourir. » Dans *Béthulie délivrée*, oratorio écrit pour l'empereur Charles VI, mis en musique par Reutter et exécuté à la chapelle impé-

(1) Tutto, o Signor: le ceneri degli avi,
Le sacre leggi, i tutelari numi,
La favella, i costumi,
Il sudor che mi costa,
Lo splendor che ne trassi,
L'aria, i tronchi, i terren, le mura, i sassi.

riale de Vienne en 1734, voici comment Ozias, prince de Béthulie, cherche à amener Achior, roi des Ammonites, à la croyance en Dieu : « Si tu veux voir Dieu, contemple-le dans chaque objet créé ; cherche-le dans ton cœur, tu le trouveras avec toi, et si après cela tu ne sais encore où il habite, confonds-moi en me disant où il n'est pas. » *La Clémence de Titus* est l'une des pièces les plus vantées de Métastase ; elle fut mise en musique par Leo, Hasse, Pampani, Perez, Gluck, Jomelli, Cocchi, Scarlatti, Naumann, Anfossi, Sarti, Guglielmi et Mozart ; mais, en somme, ce n'est qu'une imitation du *Cinna* de Pierre Corneille, avec moins de simplicité dans l'action. Signorelli fait un long parallèle des deux ouvrages. « *Cinna*, dit-il, est une tragédie destinée à émouvoir les spectateurs ; *Titus* est un drame musical composé à la fois pour émouvoir et apaiser les sens. Pour réussir dans le premier travail, le poëte choisit une action importante mais simple, qui puisse donner lieu à un dialogue d'où émane l'enthousiasme tragique. Celui qui écrit pour une scène musicale a besoin de plus de rapidité dans la fable, et il procède plutôt par coups de théâtre et par situations que par l'effet du dialogue. Si Métastase avait suivi Corneille de point en point, il aurait fait d'une bonne tragédie un froid opéra. Il a enrichi sa fable et tiré de son propre fonds les fils dont il avait besoin pour faire sa toile. Il ne suffit pas à Métastase que Sextus aime Vitellia, qui le séduit et l'entraîne dans la conjuration ; il a besoin qu'elle aspire à venger non pas un père, comme fait Émilie, mais une ambition déçue,

celle de régner. Il a besoin que Titus renvoie Bérénice pour réveiller l'espérance éteinte de Vitellia, et qu'ensuite il choisisse pour femme Servilia, sœur de Sextus, fiancée au noble Annius, digne de sa tendresse ; il a besoin que Sextus, entraîné dans le complot par sa passion et retenu par un reste de vertu et de reconnaissance, cherche à sauver Titus au moment même où il conspire contre lui ; qu'appelé par Titus, il n'ose se présenter à lui vêtu d'un manteau portant le signe des conjurés ; il faut qu'Annius lui donne le sien ; que cet ami, avec le manteau de Sextus, paraisse devant l'Empereur au moment où Servilia a découvert le secret du vêtement convenu entre les conspirateurs, et qu'il se trouve dans la nécessité de sembler coupable ou d'accuser son ami. » Telle est la dissertation de Signorelli que je résume. *La Clemenza di Tito* a été de fait trop vantée, puisqu'on a voulu l'assimiler au poëme de Corneille. Il est vrai de dire que cette contrefaçon de *Cinna*, sans s'élever aux sublimités de l'œuvre qu'elle imite, contient d'émouvantes situations imaginées par le poëte italien, et que le dialogue est d'une grande élégance, quoiqu'il sacrifie un peu trop à l'obligation des tendresses d'opéra. Chez Métastase, l'amour se fourre partout, même dans les sujets qui sembleraient le comporter le moins, comme *Caton*, *Thémistocle*, *Régulus*. Dans la *Sémiramis*, tous les personnages sont amoureux. Mais on dira que ce défaut est inhérent au genre lui-même et au temps où écrivait ce poëte distingué, qui marche au moins sur la ligne de notre Quinault, s'il ne le devance pas. Métastase, dont

le véritable nom était Pietro Trapassi, improvisait à l'âge de dix ans des vers italiens pour qui voulait l'entendre. On le destinait à la profession d'orfèvre. Il fut recueilli par le jurisconsulte Gravina, qui lui fit donner une brillante éducation et qui l'institua son héritier. La vie pleine d'honnêteté de ce travailleur infatigable et sa correspondance attestent les ressources de son esprit et la bonté de son âme. Exempt de vanité au milieu même de ses succès, il n'a jamais prétendu être qu'un poëte d'opéras. Les théâtres d'Italie, à l'époque dont nous parlons, sont les premiers du monde en ce qui concerne les opéras. Le président de Brosses, que nous aimons à citer, nous raconte ses impressions musicales, après qu'il vient de parcourir, en 1740, les spectacles de Milan, de Venise, de Naples et de Rome. On ne saurait trouver un guide plus éclairé. Il nous montre le parterre rempli de bancs comme une église et où chacun est assis. Il s'y fait des cabales étourdissantes pour ou contre les chanteurs, si bien que le premier rang de loges, trop voisin du parterre, est abandonné aux femmes suspectes.

Parmi les chanteurs les plus chers et les plus courus au XVIII[e] siècle sont les sopranistes ou *castrati*. « Ces messieurs sont de petits-maîtres fort polis, fort suffisants, qui ne donnent pas leurs effets pour rien... Les voix de basse ne sont pas en usage ; elles sont rares et peu estimées. On ne s'en sert que dans les farces, où le rôle comique est pour l'ordinaire une basse... Il faut être accoutumé à ces voix de *castrati* pour les goûter. Le timbre en est aussi clair et perçant que celui des

enfants de chœur et beaucoup plus fort. » Les meilleures voix de femmes sont la Faustina, la Tesi, la Baratti, et les meilleurs sopranistes ou *castrati*, Senesino, Laurenzino, Marianni, Appianino, Salimbeni et le Porporino. L'illustre voyageur rencontre à Venise le fameux compositeur allemand Hasse (*il Sassone*), et il cherche à lui démontrer que les opéras de Lully, de Campra, de Destouches et de Rameau ne sont pas sans charme et sans valeur. « Dieu me garde, répond Hasse, d'entendre jamais d'autre musique que l'italienne ! parce qu'il n'y a de langue chantante que l'italienne et qu'il ne peut y avoir de musique qu'en italien. » Remarquez que c'est un Allemand qui s'exprime ainsi. Les compositeurs italiens sont mal payés : l'entrepreneur leur donne trente ou quarante pistoles ; c'est tout ce qu'ils en retirent, avec le prix de la première copie des airs qu'ils vendent dans leur nouveauté. On n'avait pas alors l'usage de graver les partitions, ce qui fait que la plupart des œuvres musicales des maîtres n'ont laissé de traces que dans le souvenir des historiens. Ce qui surprend le bon Président, c'est qu'il n'aperçoit pas de batteur de mesure dans les orchestres italiens, quelque chargé de parties que soit l'air que l'on exécute. Il n'est pas moins étonné des *nuances* qu'il entend, artifice que les orchestres français d'alors ne connaissaient pas. « Entre le fort et le doux, le très fort et le très doux, ils pratiquent encore un *mezzo-piano* et un *mezzo-forte* plus ou moins appuyés. Ce sont des reflets, des demi-teintes qui mettent un agrément incroyable dans le coloris du son. » Les ritour-

nelles lui paraissent ravissantes, et les chœurs lui semblent si joliment tournés que les nôtres ne sont que du plain-chant. Il critique toutefois les cadences et les points d'orgue, si admirés en Italie. « J'ai envie de rire, dit-il, quand je vois un gros châtré se renfler comme un ballon pour faire du haut en bas de sa voix, pendant un demi-quart d'heure, sans reprendre haleine, vingt roulements les uns sur les autres. »

Dans son curieux livre intitulé *Trattato dell' opera in musica*, publié à Naples en 1772, Antonio Planelli blâme le style théâtral de son époque ; il veut substituer le *canto parlante* au *gorgheggio* dont on abuse. « N'est-il pas ridicule, dit-il, de voir un personnage sérieux s'arrêter de propos délibéré et rester la bouche ouverte à *gargarizzare un lungo passeggio?* Le chanteur empiète ainsi sur le domaine des instruments. » Planelli recommande les tons tempérés. « Chaque passion, dit-il, porte avec soi un ton de voix particulier et bien différent de la voix de l'homme tranquille. En fait, sans voir une personne et sans connaître l'état actuel de son âme, nous sentons, au ton de sa voix, si elle est agitée par la passion, et même si c'est le dédain, la joie ou la crainte qui la domine. Les anciens orateurs distinguaient très bien ces tons propres à chaque affection, et Gracchus, par exemple, pour trouver plus facilement le ton dans ses harangues, avait derrière lui un esclave qui, au moyen d'une flûte, lui donnait le ton qui convenait aux diverses parties de son discours. Ce fait est attesté par Cicéron dans son livre *De l'Orateur*.

Le pathétique de la musique, continue Planelli, consiste dans l'imitation des tons, et cette imitation nous dispose à comprendre les passions auxquelles ces tons répondent, en rappelant à notre imagination l'idée des mouvements de l'âme autrefois éprouvés par nous. Ainsi un ton dolent me rappelle l'idée de tons semblables entendus jadis venant de personnes malheureuses, et il me rappelle aussi l'idée confuse du sentiment de compassion que j'éprouvais alors. C'est comme le portrait d'une personne aimée, haïe, redoutée qui réveille les mêmes idées et les mêmes affections que la personne elle-même. »

Un autre livre de critique musicale, publié au commencement du XVIII[e] siècle, fit alors une grande sensation, et c'est encore aujourd'hui un ouvrage charmant, plein d'esprit et de satire amusante. Ce livre, intitulé *il Teatro alla moda*, est du grand compositeur Benedetto Marcello, l'auteur des Psaumes, né à Venise en 1686. Je m'étonne que ce curieux pamphlet, qui pourrait tout aussi bien, en beaucoup de points, s'appliquer à nous qu'à nos devanciers, n'ait pas été traduit en français. L'auteur, qui se cache sous l'anonyme, conseille aux poëtes de son temps de ne pas étudier les anciens, ni même Dante, Pétrarque et Arioste, puisque le *génie* suffit pour conduire les modernes à l'immortalité ! L'écrivain dramatique doit, selon lui, se bien approvisionner de poésie moderne, c'est-à-dire de pillage, et il appellera ses vols des imitations. Il ne devra mettre aucune action dans ses pièces. Les personnages sortiront sans raison, en chantant la petite

chanson d'usage. Les machines suppléeront au talent des chanteurs. Il aura soin de placer un superbe décor à la fin de sa pièce, afin que le public ne parte pas au milieu de la représentation. Si un amant et une maîtresse sont en prison et que l'un d'eux doive mourir, l'autre restera pour chanter un petit air dont les paroles seront très gaies, afin de chasser la tristesse de la salle et de faire bien voir au public que tout cela est pour rire. On conspirera devant les chœurs et les comparses. Le principal rôle devra toujours être rempli par un *castrato*, et l'on réservera les ténors et les basses pour les capitaines des gardes, les messagers, les confidents et les bergers. Le poëte soutirera au directeur le plus de billets qu'il pourra, et il les vendra à des gens qui viendront en masques. Il fera sa cour aux exécutants de l'orchestre, aux tailleurs et aux comparses, en leur recommandant à tous son ouvrage.

Voici maintenant la satire du compositeur, après celle du poëte :

Le compositeur moderne ne devra posséder aucune connaissance des règles de l'art, mais une vague intuition pratique. Il confondra le diatonique, le chromatique et l'enharmonique ; il les mêlera dans le même air, à sa fantaisie, pour s'éloigner autant que possible de la vieille musique. Il saura peu lire, encore moins écrire; il confondra les syllabes longues avec les brèves ; il exigera dans le texte des points et des virgules, mais il n'en tiendra aucun compte. Il fera accompagner le chanteur à l'unisson par les violons, pour le maintenir dans le ton ; quand le chanteur arrivera à sa cadence,

tout l'orchestre se taira pour le laisser aller aussi longtemps que cela lui fera plaisir. Il travaillera à vil prix, afin que l'*impresario* puisse payer très cher ses virtuoses. Il chargera les airs de la chanteuse, à son caprice, et il la régalera de vieilles rengaînes (*cantate vecchie*), en lui protestant qu'elle est le soutien de la pièce.

Le chanteur n'a pas besoin de connaître le solfége. Il n'est pas absolument nécessaire qu'il sache lire, ni prononcer correctement, ni qu'il comprenne les paroles; s'il a des fluxions, des maux de tête ou d'estomac, ce sera un chanteur à la mode. Il se plaindra toujours de ses rôles, affirmant que les airs ne sont pas assez forts pour lui. Aux répétitions, il chantera entre ses dents, et il gardera ses mains dans ses poches et son chapeau sur la tête. A la reprise du motif, il changera toute la mélodie, à sa fantaisie. S'il représente un pauvre prisonnier, il se montrera magnifiquement vêtu et couvert de bijoux, l'épée au côté, avec force chaînes bien longues, bien luisantes. Le ténor tâchera d'atteindre les cordes graves de la basse, et les basses devront ténoriser (*tenoreggiare*); s'il est blessé au bras dans un duel, il n'en fera pas moins ses gestes habituels; s'il boit le poison, il dira son air la tasse en main, la tournant et la retournant, comme si elle n'était pas censée être pleine. Il sera le courtisan assidu de toutes les chanteuses et de leurs protecteurs.

Quant à la cantatrice, elle devra débuter avant treize ans. On lui aura seriné quelques airs qu'elle reproduira toujours. Si parmi ses parents il se trouve quelque musicien ou quelque danseur, elle exigera que

le directeur les engage. Sa mère lui trouvera un protecteur ; celle-ci ira, pour sa fille, annoncer les indispositions qui serviront de prétextes pour manquer aux répétitions. Elle se plaindra des habits de l'administration et s'en fera donner d'autres par le *signor protettore*. En chantant elle ne manquera pas de battre la mesure avec son pied ou avec son éventail, et elle fera bisser ses airs par ses amis, après avoir eu soin d'altérer les temps et de traîner les dernières mesures. A la fin de chaque solo, elle crachera, puis elle saluera les masques dans les loges de la salle et le chef d'orchestre à son pupitre, en s'abritant de son éventail, pour que le public sache bien qu'elle est mademoiselle une telle et non la Reine dont elle joue le rôle.

J'ai résumé dans ces quelques lignes la substance du charmant livre de Marcello. En faisant la part de quelques détails qui tiennent au temps, on voit que cette satire du *Théâtre à la mode* trouverait encore aujourd'hui son application.

Les virtuoses illustres sont très nombreux à cette époque en Italie, et on leur donne de très hauts prix pour s'engager dans les capitales de l'Europe. La plupart sont élèves des grands compositeurs dramatiques qui professent dans les conservatoires Porpora fit ainsi l'éducation de la belle Catarina Gabrielli, qui joua avec tant de succès la *Sofonisba* de Galuppi et la *Didone* de Jomelli. Il instruisit dans son art le grand Farinelli, de son nom Carlo Broschi ; il fut le maître de Caffarelli, de Salimbeni, de la Moltone, de la Mingotti et de Hubert dit le *Porporino*. Le sopraniste Pacchia-

rotti, au comble de la réputation, se crut perdu le jour où la Gabrielli débuta auprès de lui, tant fut considérable l'effet que produisit l'élève de Porpora.

La Cuzzoni et la Faustina Bordoni, deux autres illustrations du chant, luttèrent de talent sur le théâtre royal de Londres, de manière à partager le public en deux camps rivaux. La voix de la Faustina était un *mezzo-soprano* brillant et plein d'agilité, ce qui n'excluait pas chez elle l'expression dramatique. La Cuzzoni était un soprano d'une pureté angélique, servi par un style magnifique. On fut obligé de fermer le théâtre pour mettre fin à l'antagonisme du public et aux rixes du parterre. Faustina Bordoni avait épousé le compositeur Hasse, dit *il Sassone*, et elle recevait 50,000 francs par an de son directeur Hændel. On remarquera que cette somme représente aujourd'hui au moins le triple de son chiffre. La Mingotti fut une autre rivale de la Faustina. Elles commencèrent à Dresde leur lutte acharnée, et, après le succès de ses débuts, Regina Mingotti fut appelée à Naples. Elle revint ensuite à Dresde, où Hasse allait donner son opéra de *Demofonte*. Le cauteleux maestro s'empressa de confier l'un de ses rôles à la rivale de sa femme, mais il eut soin d'écrire l'air principal dans les mauvaises cordes de sa voix et de ne l'accompagner que d'un faible *pizzicato* de violon. La Regina s'aperçut du piége, mais elle travailla son air avec tant de soin qu'elle le chanta d'une façon merveilleuse et fit une victoire de l'échec qu'on lui avait préparé. Puis elle partit pour Madrid, où l'appelait Farinelli, le directeur

de la musique du roi Ferdinand VI. Ce sopraniste avait tellement plu au Roi, que celui-ci l'avait engagé pour dix années, à condition que, renonçant à se faire entendre de qui que ce soit, il ne chanterait que pour Sa Majesté toute seule. Le service était réglé à quatre airs par jour. L'élève de Porpora possédait, dit Martinelli, sept ou huit notes de plus que les voix ordinaires. La sienne était puissante, sonore et se prêtait aux traits les plus étonnants que jamais on eût entendus. Mancini loue l'union des registres de cette voix et leur égalité parfaite. Caffarelli, qui hérita d'une partie de la gloire de Farinelli, et qui appartenait à la même catégorie, celle des *castrati*, avait débuté à Rome, en 1724, dans un rôle de femme. Il parut au théâtre de Naples, à côté d'un autre célèbre sopraniste, Gizziello, dans l'*Achille à Scyros* de Pergolèse. Ce début musical, provoqué par le roi Charles III de Naples, se termina par un double triomphe, et le public déclara que Caffarelli était le plus brillant des artistes, et Gizziello le plus tendre et le plus expressif. Caffarelli avait chanté dans les appartements de Versailles, où le roi Louis XV, assez mauvais connaisseur en musique, ne l'avait pas apprécié. Il mourut à Naples, riche de cent mille livres de rente. Un autre sopraniste célèbre, Gaetan Guadagni, vint à Paris, et se fit entendre à Versailles. Venise le fit chevalier de Saint-Marc; l'Électrice de Saxe l'emmena à Munich. Il passa à Padoue les vingt dernières années de sa vie. Senesino, autre sopraniste célèbre, avait précédé Farinelli.

Parmi les cantatrices de valeur que posséda le

XVIIIe siècle, il faut citer encore la Tesi, qui, avec une voix défectueuse, excella dans le style dramatique, et la Deamicis, qui possédait autant de science que de goût, mais qui ne plut pas à Paris, où elle joua le rôle de la *Serva padrona*, cinq ans après la Tonelli. Elle était pourtant de beaucoup supérieure à cette artiste. Nommons encore la Todi, virtuose portugaise, qui échoua dans l'opéra bouffe et réussit dans le sérieux. Elle parut à Paris chez la Reine et au concert spirituel. Ses luttes avec Mme Mara, virtuose allemande, firent grand bruit et quelque peu de scandale. Mme Mara, qui avait épousé un violoncelliste renommé, joua d'abord du violon, puis se livra à l'étude vocale, sous la direction de Hiller. Elle parut à Berlin, à côté du Porporino. Un soir de gala qu'elle refusait son service, prétextant qu'elle était malade et qu'elle ne pouvait quitter son lit, le grand Frédéric, impatienté, envoya chez elle quatre grenadiers qui l'apportèrent au théâtre avec son lit. On l'habilla, et elle chanta de façon à ravir l'hôte du Roi, le Tsarewitch, qui devint depuis Paul Ier, empereur de Russie.

II.

L'opéra en France.

Pauvreté du répertoire français. - Machines de Servandoni. — Avénement de Rameau. — Les directeurs de l'opéra.

Pendant le premier tiers du XVIIIe siècle, l'Opéra de Paris vit sur le répertoire de Lully et sur les imitations de ses élèves. On y exécute les partitions de Destouches, de Colasse, de Campra, de Mouret, de Rebel, de Montéclair. Campra, auteur de dix-neuf opéras, avait débuté heureusement par *l'Europe galante*. On accusait Colasse de piller les idées de Lully son maître. Mouret, avait dirigé les célèbres fêtes de la Duchesse du Maine, que l'on appelait *les Nuits de Sceaux*. Tombé en disgrâce, il mourut à l'hôpital de Charenton. La musique de *Panthée*, de *Jérusalem délivrée* et d'*Hypermnestre*, due à la plume de S. A. Mgr Philippe d'Orléans, ne faisait pas plus accourir le public que celle de Rebel et de Francœur. L'Opéra français était devenu si pauvre qu'il ne savait plus comment payer ses acteurs.

L'habile architecte de la façade de Saint-Sulpice, Servandoni, qui était en même temps un peintre décorateur et un machiniste de théâtre du plus grand mérite, proposa de reprendre les vieux ouvrages oubliés, avec décors et machines. Il donna ainsi une

nouvelle vogue à la *Proserpine* de Lully ; puis le *Pyrrhus* avec ses merveilleuses perspectives, l'*Alcyone* avec sa tempête engloutissant deux vaisseaux, réchauffèrent, grâce à lui, la curiosité des amateurs. Mais bientôt ce spectacle pour les yeux ne suffit plus, et le public s'éloigne encore de l'Opéra. C'est alors que se révèle un musicien véritable, Jean Philippe Rameau, fils d'un organiste de Dijon et organiste lui-même. Ce n'était pas un jeune homme, tant s'en faut. A l'âge de cinquante ans, il arrivait avec la prétention d'entreprendre la régénération de la musique dramatique française. Rameau était connu comme un théoricien de grand savoir ; il avait déjà publié un traité d'harmonie très estimé. Protégé par La Poupelinière, qui recevait chez lui l'élite de la littérature, il chercha longtemps un poëte qui osât lui confier un livret. Voltaire se décida un jour à lui abandonner un mauvais libretto intitulé *Samson ;* cet ouvrage ne fut pas joué, par un caprice de directeur, et la musique entra plus tard dans la partition de *Zoroastre*. Rameau se rabattit alors sur l'abbé Pellegrin, qui consentit à lui brocher une imitation de la *Phèdre* de Racine, sous le titre d'*Hippolyte et Aricie*. Ce marché se conclut moyennant une promesse de cinq cents livres, que le musicien lui signa d'avance pour le cas très probable d'un insuccès. A la première répétition, l'abbé fut tellement frappé de l'effet de cette musique originale qu'il sauta au cou de son collaborateur et lui rendit son billet, en proclamant qu'après ce qu'il venait d'entendre il n'avait plus besoin de caution. L'opéra d'*Hippolyte et Aricie*,

représenté le 1er octobre 1733, enleva les suffrages du public et déchaîna du même coup les haines des *lullistes*, auxquels les *ramistes*, nouveaux convertis, opposèrent leur enthousiasme sincère.

Diderot et Grimm ont vivement critiqué ce grand compositeur, le premier dans le *Neveu de Rameau*, le second dans sa correspondance. Il eut aussi de vives disputes avec D'Alembert et le jésuite Castel, à propos de son *Traité d'harmonie.* Une petite brochure de M. Charles Poisot, publiée il y a quelques années, à l'occasion de l'anniversaire séculaire de la mort de l'illustre compositeur dijonnais, apprécie ainsi l'effet que produisit sur l'auditoire la représentation d'*Hippolyte et Aricie*, le premier ouvrage de Rameau : « Ce qui étonna surtout, ce furent la nouveauté et l'imprévu des modulations, la force de l'harmonie et les combinaisons de l'instrumentation. Rameau abandonnait l'ancien système de Lully ; il faisait faire des rentrées aux divers instruments de l'orchestre ; il inaugurait, en un mot, l'essai de ce qui s'est constamment pratiqué depuis. Le public fut étonné de cette musique, bien plus riche et plus colorée que celle à laquelle on était habitué. Il se forma deux camps, celui des lullistes et celui des ramistes, comme plus tard on eut la guerre des gluckistes et des piccinnistes. Néanmoins le nouveau genre fut goûté, et l'on finit par l'applaudir avec enthousiasme. Campra, qui d'abord avait fait de l'opposition contre le nouveau venu, en compagnie de Colasse, de Desmarets, de Blamont, de Mouret, vint dire au Prince de Conti,

après la première représentation d'*Hippolyte :* « Mon-
» seigneur, il y a assez de musique dans cet opéra
» pour en faire dix ; cet homme nous éclipsera tous. »

L'air d'entrée des sauvages, morceau plein de vigueur et d'originalité, fit le succès des *Indes galantes.* L'opéra de *Castor et Pollux*, troisième pièce de Rameau, est encore aujourd'hui regardé comme le chef-d'œuvre du maître. Gluck admirait le chœur : *Que tout gémisse...* L'air : *Tristes apprêts, pâles flambeaux*, ne le cède en rien à ces morceaux, non plus que le menuet : *Dans ce doux asile.* L'opéra de *Dardanus*, représenté en 1739, et le ballet des *Talents lyriques* (1745), comptent parmi les grands succès de Rameau. Les intermèdes intitulés *la Princesse de Navarre*, *le Temple de la Gloire* et *les Fêtes de Polymnie* furent composés pour le Roi, à l'occasion du mariage du Dauphin. On les représenta sur le charmant théâtre construit dans le manége de la grande écurie de Versailles, et Rameau fut, à ce propos, nommé compositeur du cabinet de Sa Majesté, qui le fit en même temps chevalier de Saint-Michel. *Platée, ou Junon jalouse,* est un opéra-ballet bouffon, poëme posthume d'Autreaux, qui obtint un grand succès, et *Zaïs*, un ballet héroïque de Cahusac, le collaborateur habituel de Rameau. Marmontel avait fourni le libretto de *la Guirlande, ou les Fleurs enchantées.* Au milieu de la guerre des *bouffons*, Rameau n'abandonna pas la brèche, et, malgré le triomphe des Italiens, il combattit encore avec courage, et comme compositeur et comme polémiste. En même temps qu'il réfutait la doctrine

d'Estienne de Montpellier et celle du géomètre Euler, lequel niait l'identité des octaves, il faisait représenter à l'Académie royale deux nouveaux ballets : *Daphnis et Églé*, *Lysis et Délie.* En 1757, il prenait corps à corps les théories italiennes de J.-J. Rousseau, et il écrivait deux nouveaux ballets : *les Surprises de l'amour* et *le Retour d'Astrée.* En 1760, après avoir fait jouer *les Sybarites*, poëme de Marmontel, il publiait son *Code de musique*, sortant des presses de l'imprimerie royale. La Bibliothèque impériale de Paris conserve la partition autographe des *Paladins*, le dernier ballet de Rameau représenté de son vivant, ainsi que la partition d'une tragédie lyrique ayant pour titre *les Boréades*, qu'on allait mettre en répétition lorsque Rameau mourut, le 12 septembre 1764. Rameau est le véritable maître français ; il sert de trait d'union entre le Florentin Lully et l'Allemand Gluck. Le souffle lyrique est moins puissant chez Rameau que chez Gluck ; mais par la forme, au point de vue de l'art, il est plus pur, quoique moins inventif et aussi déclamatoire. Rameau se rapproche des Italiens par la mélodie et par l'élégance ; c'est en outre le plus savant des compositeurs de son époque.

L'Académie royale de musique, pendant le XVIIIe siècle, changea souvent de directeurs. Nous avons vu Guyenet, le payeur de rentes, succéder à Francine, le gendre de Lully. Les syndics de la faillite Guyenet renoncèrent à l'exploitation du spectacle, et le compositeur Destouches prit la direction, qu'il céda bientôt à Gruer, moyennant une somme de cent mille écus. Gruer fut

révoqué à la suite d'un bal particulier qu'il avait donné à quelques seigneurs et où figuraient dans le costume des nymphes antiques, plusieurs demoiselles de l'Opéra, parmi lesquelles M[lles] Pélissier, Petitpas et Camargo. Le roi Louis XV fut obligé de trouver la chose immorale et de sévir contre les délinquants. Un capitaine du régiment de Picardie, M. de Thuret, prit la suite des affaires en 1733. Berger lui succéda en 1744; puis, en 1749, ce fut Tréfontaine, qui, après seize mois de gestion, fut expulsé par le lieutenant de police et qui laissa dans sa caisse un déficit de 253,000 livres.

Ce fut alors que la ville de Paris, par ordre du Roi, se chargea de l'administration de l'Académie royale. Rebel et Francœur furent ses gérants; Royer les remplaça en 1754 et eut pour successeurs Bontemps et Levasseur. La ville de Paris se démit alors d'une responsabilité ruineuse et obtint du Roi l'autorisation de céder l'Opéra à l'industrie privée de ses anciens gérants Rebel et Francœur. Telle fut l'organisation administrative depuis le commencement du siècle jusqu'à la mort de Rameau, en 1764. C'est dans cette même année 1764 que, le théâtre du Palais-Royal ayant été détruit par un incendie, la troupe de l'Opéra s'installa pour six ans au théâtre des Machines, aux Tuileries. Ce théâtre, qui avait servi aux représentations de cour du roi Louis XIV, et où Servandoni avait fait l'exhibition de ses *spectacles en décorations* de 1754 à 1757, fut donné ensuite aux comédiens français, qui l'occupèrent jusqu'en 1782, époque où la salle de l'Odéon fut terminée.

III.

La guerre des bouffons.

Cette guerre musicale, qui agita Paris et qui eut pour résultat la création de l'Opéra comique français, prit les proportions d'une véritable épopée burlesque. Elle mérite d'être racontée tout au long.

Un sieur Rousselet, entrepreneur du théâtre de Rouen, avait fait venir du Piémont une troupe italienne pour alterner avec la sienne. Sur une plainte de l'Académie royale arguant de son privilége, le Roi annula le contrat passé entre Rousselet et Bambini, l'impresario ultramontain, ce qui amena la troupe italienne à Paris, et c'est sur la scène de l'Opéra qu'elle donna ses représentations, pour renforcer le répertoire lyrique français, dont les recettes baissaient de plus en plus.

La troupe italienne débuta par *la Serva padrona* de Pergolèse, le 2 août 1752. Rameau régnait alors sans rival, comme jadis avait régné Lully. On se rappelle le succès de *la Serva padrona*, en 1731, à Naples, au théâtre San-Bartolomeo et dans toutes les villes de l'Italie : ce succès fut dépassé à Paris. Ce fut une rage sans pareille, un enthousiasme tel qu'on n'en avait jamais vu ; c'était plus qu'un triomphe, c'était une révolution dans le goût du public et dans la musique

dramatique de notre pays. L'exécution vocale et instrumentale du chef-d'œuvre italien laissait pourtant beaucoup à désirer, de l'avis des contemporains qui nous ont transmis le récit de ces faits. La Tonelli paraît avoir été la seule virtuose de talent parmi toute cette compagnie. Écoutons d'abord ce que dit J.-J. Rousseau à ce sujet : « La comparaison de ces deux musiques, entendues le même jour sur le même théâtre, déboucha les oreilles françaises ; il n'y eut personne qui pût endurer la traînerie de leur musique après l'accent vif et marqué de l'italienne ; sitôt que les bouffons avaient fini, tout s'en allait. On fut obligé de changer l'ordre et de mettre les bouffons à la fin. On donnait *Églé*, *Pygmalion*, *le Sylphe*, rien ne tenait. Les bouffons firent à la musique italienne des sectateurs très ardents. Tout Paris se divisa en deux partis , plus échauffés que s'il se fût agi d'une affaire d'État ou de religion. L'un, plus puissant, plus nombreux, composé des grands, des riches et des femmes, soutenait la musique française ; l'autre, plus vif, plus fier, plus enthousiaste, était composé des vrais amateurs, des gens de talent, des hommes de génie. Son petit peloton se rassemblait à l'Opéra, sous la loge de la Reine ; l'autre parti remplissait le reste du parterre et de la salle, mais le foyer principal était sous la loge du Roi. Voilà d'où vinrent ces noms de partis, célèbres en ce temps-là, de *coin du Roi*, de *coin de la Reine.* »

La guerre entre les partisans de la musique française et ceux de la musique italienne avait déjà com-

mencé, avant l'arrivée de la troupe de Bambini, par une brochure de Grimm, publiée à propos d'une reprise de l'*Omphale* de Destouches à l'Opéra, le 14 janvier 1752. Grimm déclare dans cette brochure qu'il respecte en Rameau le créateur du récitatif français, mais que le récitatif italien, capable de toutes les expressions et de tous les caractères, lui est de tout point supérieur. Il rappelle qu'en 1735 Rameau n'osa pas faire imprimer son récitatif des *Indes galantes*, parce que tout Paris l'avait trouvé détestable. Dans une autre brochure anonyme, qui porte le titre suivant : *Le Petit Prophète de Bœmischroda*, Grimm, sous une forme biblique, fait une violente critique de l'Opéra français, où il compare les acteurs à des marionnettes, et le batteur de mesure à un bûcheron qui fend du bois. Il s'étonne que ce brave homme ne se démette pas l'épaule dans ce violent exercice. L'odeur du suif et de l'huile venant de la scène l'infecte. Les chanteurs lui semblent pousser des cris épouvantables. Dupré dansant la chaconne au milieu de sauteuses sans nombre et sans fin, interrompant à chaque instant les chanteurs et les renvoyant dans leur coin lorsqu'ils ont quelque chose à se dire, tout cela lui semble le comble du ridicule. Il termine en prédisant aux Français que, lorsqu'ils auront entendu pendant trois mois la musique de Pergolèse, ils ne pourront plus souffrir la lenteur et la monotonie de leur chant, qu'ils appellent récitatif et que lui il appelle plain-chant.

L'abbé de Voisenon intervient dans la discussion comme éclectique. Il applaudira tout ce qui lui sem-

blera bon, mais il considère la musique italienne comme un joli hors-d'œuvre, et la musique française comme la base du repas. Le Baron d'Holbach publie une brochure intitulée : *Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra par le parterre*. Cet arrêt partage le blâme et l'éloge. Voici ses conclusions : Ordonnons au *coin du Roi* de déguerpir dans l'espace de vingt-quatre heures du *coin de la Reine*, et remettons en possession d'icelui ses anciens habitants. *L'Épître* en vers *aux Bouffonistes* renvoie les Italiens à la Foire, où il y avait en ce moment un concert de chats :

On rit de leurs accords, on rit de leurs grimaces;
Des bouffons d'Italie ils rappellent les grâces.
La troupe en est complète; elle a son Manelli,
Et parmi leurs castrats on voit leur Tonelli,
Grommelant les plaisirs ou miaulant les peines,
Du divin Pergolèse exécuter les scènes.

Le Correcteur des bouffons est plus violent encore; il demande le renvoi de ces bouffons, qui ne sont pas bouffons, et qui sont bons tout au plus pour amuser la populace au coin des rues. « Nous ne saurions souffrir, dit-il, une déclamation trop cadencée par une actrice prétentieuse, affectée, qui crie son rôle au lieu de le jouer; comment voudriez-vous supporter une déclamation notée qui ne va que par de faux éclats et des soubresauts ridicules ? » Le *Grand Prophète* Monet (pseudonyme de Mairobert) répond au *Petit Prophète* et prend résolûment la défense de la musique française. Il nous montre Monet, le directeur de l'opéra comique de la Foire-Saint-Germain s'enfonçant dans

son fauteuil à la reine, au coin d'un bon feu, pour lire trois pièces qu'on lui a envoyées, et, comme il est grand connaisseur, il s'endort. M. de Lully lui apparaît, le prend par le toupet et le transporte à l'Académie royale, au *coin du Roi*. Monet entend l'ouverture d'*Armide*, puis *Atys*. Il voit paraître les signori Manelli, Lazzari, Cosini, Guerrieri, et les signore Rossi, Lazzari et Anna Tonelli, formant la troupe des bouffons de l'impresario Bambini. Ces virtuoses chantent des points d'orgue éternels sur le fausset. Le *coin de la Reine* applaudit avec fureur. M. de Lully prédit sa perte à l'Académie royale après cette représentation, qui l'a ennuyé mortellement. « O peuple ingrat, s'écrie-t-il, je t'avais donné mes serviteurs Campra et Destouches. *Tancrède*, *Issé*, *Callirohé*, n'étaient pas indignes de succéder à *Phaéton* et à *Persée*. J'avais animé de mon âme ma servante Lemaure. Tu l'as admirée et tu t'es lassé de tragédie, et elle t'a abandonné, car tu n'étais plus digne d'elle. » L'auteur passe en revue les diverses brochures des deux coins, *l'Arrêt de l'amphithéâtre*, qui ne condamne au supplice que ceux qui le lisent, *le Correcteur des bouffons*, etc. Lully disparaît dans la vapeur du matin ; Monet est réveillé par sa servante Raton, et il reprend ses trois opéras comiques, qu'il trouve excellents auprès de ce qu'il vient d'entendre à l'Opéra.

La publication la plus importante de la guerre des *coins* fut la lettre de *J.-J. Rousseau sur la musique française*. Cette phrase, qui en est extraite, résume à elle seule toute la thèse : « Les Français n'ont point

de musique ; ils n'en peuvent avoir, ou, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux. » La grande raison de Rousseau contre la possibilité d'une musique française, c'est la langue, qui, selon lui, est aussi anti-musicale que possible. Sur ce point, l'expérience a prouvé qu'il se trompait, et il put le reconnaître lui-même, puisqu'il vécut assez pour entendre les premières œuvres de Gluck écrites sur des paroles françaises. Il faut, dit-il, des Jéliotte et des Fel pour chanter la musique française ; mais toute voix est bonne pour l'italienne, parce que les beautés du chant italien sont dans la musique même, tandis que celles du chant français ne sont que dans l'art du chanteur. Rousseau remarque trois supériorités chez les Italiens : la douceur de la langue, la hardiesse des modulations, l'extrême précision de mesure, précision qui rend le chant animé et intéressant, les accompagnements vifs et cadencés. Le récitatif français lui paraît une extravagante criaillerie, qui passe à chaque instant de bas en haut et de haut en bas, parcourant sans répit toute l'étendue de la voix hors de propos pour filer de beaux sons. Il proscrit également les fredons, les cadences, les ports de voix, qui reviennent à chaque instant.

Sous le titre d'*Apologie de la musique française* contre M. Rousseau, l'abbé Laugier répondit avec beaucoup de calme à la diatribe du musicien genevois. Il avoue que Lully est passé de mode ; mais n'est-ce pas plutôt la faute du temps que celle du grand artiste, dont personne ne peut nier le génie ? Rien n'égale la perfection du caractère que Campra sait donner à son

chant. Lalande offre des beautés de composition très réfléchies. Rameau ne représente-t-il pas l'une des plus grandes gloires de l'art musical dans tous les pays ? La musique française n'est donc pas un être imaginaire.

Un officier de gendarmes, Coste d'Arnobat, publie *les Doutes d'un pyrrhonien proposés amicalement à J.-J. Rousseau*, et, dans sa brochure, il renvoie à la beurrière le factum du citoyen de Genève. Un musicien nommé Travenol publie *l'Arrêt du conseil d'État d'Apollon rendu en faveur de l'orchestre de l'Opéra contre le nommé J.-J. Rousseau , copiste de musique*, etc.

Rousseau est injurié dans cette pièce de la façon la plus outrageante. Ce n'est qu'un plat rapsodiste, dont le maigre dos est digne du bâton. L'auteur conclut à ce que la France donne audit Rousseau un asile aux Petites-Maisons. Ozy publia une suite de lettres contre Rousseau et sa doctrine. Le redoutable Fréron adressa aussi plusieurs lettres au philosophe, après avoir émis cette opinion, que chaque peuple doit posséder le genre de musique qui lui est propre. Il accuse l'auteur du *Devin du village* d'avoir soutenu son ouvrage, rempli de plagiats, au moyen de cent applaudisseurs à gages. Les lettres de Fréron ne sont pas celles d'un critique musical, mais d'un ennemi de Rousseau. *La Guerre de l'Opéra, lettre écrite à une dame de province par quelqu'un qui n'est ni d'un coin ni de l'autre*, attaque spécialement Grimm, D'Alembert et leurs amis, qui tous appartiennent au coin de la Reine. « *Un Allemand*, dit

la brochure, avait imaginé que nos danseurs exécutaient de mauvaise grâce, que notre chant ne rendait point l'expression de notre langue, et trois *géomètres* avaient calculé que le tout joint ensemble ne pouvait pas faire une somme complète de plaisir. Cela peut être vrai pour les géomètres ; j'ai entendu dire qu'on ne les faisait éternuer qu'avec de la bétoine. Puisqu'ils sont si durs à émouvoir, les croyez-vous faits pour mesurer nos amusements ? » L'auteur du factum en question raconte que le public commençait à se lasser des bouffons, lorsqu'on eut l'heureuse idée de jouer un opéra de Mondonville intitulé *Titon et l'Aurore.* Cette représentation fut en effet un événement et servit de contrepoids pour abaisser la gloire trop ascendante des bouffons. Le ballet du premier acte, qui ouvre par un lever de l'aurore, fut trouvé le morceau le plus fleuri et le plus voluptueux qu'on eût jamais entendu à l'Opéra. On applaudit beaucoup un duo et une fête pastorale qui termine ce premier acte. Le chœur des vents, de jolis airs de violon et quelques ariettes assurèrent le succès du second acte. Jéliotte se surpassa comme chanteur dans le troisième acte, et décida le succès d'enthousiasme que les anti-bouffonistes firent à cet ouvrage français. On sait que la cour tenait pour la musique française contre les bouffons. Mme de Pompadour était à la tête de la cabale. Le jour de la première représentation de Mondonville, on avait bourré le parterre de soldats et d'amateurs bien pensant. Les suspects furent refoulés dans les corridors. M. d'Argenson envoyait au Roi, à Choisy, des courriers de

quart d'heure en quart d'heure pour l'informer des progrès de la cabale et du succès de la pièce. Aussi, dès que le Roi rencontra la favorite, après le dernier bulletin reçu, « Nous avons gagné notre procès, » lui dit-il. Cette victoire décida le renvoi des Italiens L'opéra de Mondonville fut joué trente-cinq fois, et comme nouveauté on reprit l'*Atys* de Lully, avec une luxueuse mise en scène.

IV.

Interrègne. — *Le Devin du Village.* — Personnel du chant et de la danse. — Mlle Lemaure et Mlle Pélissier. — Mlles de Fel et Sophie Arnould. — Jéliotte. — Chassé. — Larrivée. — Legros. — Mlle de Camargo et Mlle Sallé. — Autres danseuses. — Le grand Dupré. — Vestris le père. — Malter l'*oiseau*. — Malter la *petite culotte*. — Budget de l'Opéra en 1740.

De 1754, époque du départ des bouffons, jusqu'à 1774, époque de l'apparition de Gluck à Paris, c'est-à-dire pendant vingt ans, la scène de l'Opéra n'a plus pour attraits que les derniers éclairs du génie de Rameau : *Zoroastre*, *les Surprises de l'amour*, *les Sybarites* et *les Paladins*. Mondonville, avec *les Fêtes de Paphos*, *Daphnis et Alcimadure*, *Psyché*, ne retrouve pas le succès de *Titon et l'Aurore*. Philidor, le joueur d'échecs, donne trois opéras sans effet. Dauvergne

n'est pas plus heureux avec son *Hercule mourant.* Monsigny débute humblement avec Sedaine par un opéra en trois actes, *Aline, reine de Golconde.* L'administration, aux abois, en est souvent réduite à des représentations composées de fragments. *Le Devin du village* de J.-J. Rousseau, joué pendant le grand succès des Bouffons, le 1er mars 1753, moins de trois mois après *Titon et l'Aurore* de Mondonville, est encore l'événement le plus retentissant de cette période. L'ouvrage de J.-J. Rousseau remontait au temps de l'arrivée de la troupe italienne, puisqu'il avait été représenté, le 18 octobre 1752, sur le théâtre de la cour, à Fontainebleau, où il avait obtenu, comme il l'obtint plus tard à Paris, un succès d'enthousiasme. Jéliotte jouait le rôle de Colin; Mlle de Fel, celui de Colette; Cuvillier, celui du Devin. Le succès prolongé du *Devin du village* est un de ces engoûments que rien n'explique. Pourtant, en se reportant aux spectacles habituels du drame lyrique et académique dont le répertoire des Bouffons venait de faire apercevoir le vide, on comprend que le public se trouvât momentanément soulagé d'un grand poids, et que des paysans, chantant d'agréables petites mélodies bien franches, lui parussent préférables aux lourdes et trop ennuyeuses mélopées dont on le nourrissait depuis si longtemps. Tout le monde fredonnait les ariettes de Colin et de Colette, et le Roi lui-même essayait de les reproduire avec la voix la plus fausse de son royaume.

Castil-Blaze, dans son *Molière musicien*, a porté contre J.-J. Rousseau une accusation bizarre, à propos

de la musique du *Devin*. Il prétend établir que Rousseau fit seulement les paroles de la pièce et que la musique est d'un Lyonnais inconnu, nommé Granet. Le fait allégué ne repose que sur le dire d'un certain Pierre Rousseau à qui, par erreur de nom, on aurait remis le manuscrit envoyé de Lyon par Granet ; il communiqua ce manuscrit à M. de Bellissent, l'un des conservateurs de la Bibliothèque royale. Ce voyage du manuscrit, de Lyon à Paris, fût-il avéré, qui peut assurer que Jean-Jacques ne l'avait pas envoyé à Lyon à ce Granet pour le lire, comme l'homonyme du philosophe l'envoya, dans le même but, à M. de Bellissent? Au moment où la pièce va être montée dans les appartements de Mme de Pompadour, Castil-Blaze fait mourir subitement son Granet, qui par conséquent ne réclame pas, et le critique profite de cette circonstance pour charger la mémoire de Rousseau d'un vol honteux. Il ajoute qu'aux répétitions Rousseau ne savait où donner de la tête et qu'à la moindre correction à faire « il pataugeait comme un plagiaire maladroit. » Plusieurs historiens ont pourtant adopté cette version de Castil-Blaze sur le fantastique Granet, sans même prendre la peine de la discuter. Nous savons que Jean-Jacques était l'homme le plus timide du monde, et, en raison de ce fait bien connu, ce dernier argument ne serait pas plus concluant que l'autre. C'est ainsi que l'on contesta plus tard à Spontini la paternité de la *Vestale*, de *Fernand Cortez* et d'*Olympie*, sous prétexte que ses autres ouvrages sont inférieurs à ceux que nous venons de nommer.

La période qui s'écoule depuis Mlle Lemaure, la première grande cantatrice du XVIIIe siècle, qui débuta en 1724, jusqu'à la venue de Gluck, en 1774, fut assez riche en sujets. Quant à la science de ces virtuoses, elle demeura toujours bien au-dessous de celle des virtuoses italiens. Il est à remarquer que, dans tous les temps, même de nos jours, nous n'avons guère que des demi-chanteuses, qui n'ont travaillé que le chant dramatique ou le chant léger. En Italie, une cantatrice a toujours suffi et suffit encore pour remplir les deux emplois. De là tous les défauts de notre école et la ruine des administrations des théâtres d'opéra en France. En 1728, selon l'usage admis, Mlle Lemaure chantait le grand emploi, et Mlle Pélissier le genre léger.

Mlle Lemaure jouait les Reines, même hors du théâtre. On la vit, un soir qu'elle représentait Jephté, quitter la scène par pur caprice et interrompre par son absence la représentation. Elle fut envoyée au For-l'Évêque pour ce trait d'autocratie, ce qui ne l'empêcha pas de mourir baronne à l'âge de quatre-vingt-un ans. Mlle Pélissier, en dehors de son talent, est restée célèbre par la fiole de vitriol que l'un de ses amants, le banquier Duliz, voulut lui faire jeter à la tête pour la défigurer. Duliz s'enfuit en Hollande, son pays, et le pauvre diable qui s'était chargé de l'exécution fut roué en Grève. Une autre chanteuse de ce temps, Mlle Petitpas, est plus célèbre par ses aventures galantes que par ses succès dramatiques. Il faut arriver à Mlle de Fel pour rencontrer une autre artiste d'un incontestable mérite. Mlle de Fel resta à l'Opéra

de 1734 à 1759. Elle était fille d'un organiste de Bordeaux et élève de Mme Carle Vanloo, virtuose italienne. Elle avait pour partenaires Jéliotte, le haute-contre, et la basse chantante Chassé, successeur de Thévenard.

Sophie Arnould débuta en 1757 à l'Opéra. Elle avait treize ans et réunissait toutes les qualités qui font la fortune d'une actrice : la beauté, le talent et l'esprit. Sa beauté nous est révélée par les nombreux portraits que nous avons d'elle ; celui de Lancret suffit pour faire valoir sa belle taille et son charmant visage. Son esprit a rempli tous les anas du temps ; quant à son talent, il consistait en une belle voix unie à une expression touchante, que ne gâtait pas trop la détestable méthode de chant alors en usage. Sophie Arnould eut le tort de se faire trop d'ennemis par sa causticité ; quand le nombre de ses protecteurs commença à baisser, la cabale eut beau jeu contre elle, et on lui rendit en sifflets et en huées les impertinences de ses beaux jours. Elle se retira du théâtre à trente-trois ans. A la naissance du Duc d'Orléans, depuis Roi des Français, Mlle Arnould fit tirer un feu d'artifice sous les fenêtres de la maison qu'elle habitait dans le jardin du Palais-Royal, ce qui fit dire à ses ennemis qu'Armide, n'allumant plus de flammes naturelles, en était réduite aux feux d'artifice.

Mlle Maupin, qui fit beaucoup parler d'elle vers la fin du siècle précédent, avait quitté l'Opéra au commencement du XVIIIe siècle. Cette belle virtuose, plus connue par sa conduite excentrique que par son talent, a si bien défrayé la chronique scandaleuse de son

temps, qu'il serait oiseux de rappeler ici des faits déjà trop connus.

On sait que Mlle Clairon, avant d'aller à la Comédie-Française, avait débuté, en 1742, à l'Opéra, par le rôle d'Hésione, où elle doubla Mlle Lemaure.

Parmi les premiers chanteurs de cette époque, les annales de l'Opéra inscrivent en première ligne le nom de Chassé, gentilhomme breton, très couru des dames, qui troqua l'épaulette contre l'emploi de basse chantante. Longtemps après qu'il fut retiré du théâtre, Mme du Barry le sollicita de se faire entendre chez elle devant le Roi. Chassé avait alors soixante-seize ans, et il émerveilla encore son auditoire, qui peut-être n'était pas difficile. Nous avons dit ce qu'était Jéliotte, qui mourut, dans son château de Navailles, à l'âge de 71 ans. Larrivée succéda à Chassé, comme Legros succéda à Jéliotte. C'était un chanteur bien doué, qui dut beaucoup aux bons conseils du chevalier Gluck.

La danse de l'opéra, dans la période que nous parcourons, compta deux grandes illustrations féminines : Mlle de Camargo et Mlle Sallé. Tout le monde connaît ces vers de Voltaire :

> Ah ! Camargo, que vous êtes brillante !
> Mais que Sallé, grands Dieux, est ravissante !
> Que vos pas sont légers et que les siens sont doux !
> Elle est inimitable, et vous êtes nouvelle.
> Les Nymphes sautent comme vous,
> Et les Grâces dansent comme elle.

Ce qui voudrait dire que Camargo eut ce qu'on appelle aujourd'hui de l'*élévation* et qu'elle appartenait plutôt

à l'école des *grands temps*, des entrechats et des *cabrioles*, qu'à celle de la danse terre-à-terre. Sallé aurait pratiqué le genre contraire. Noverre, le chorégraphe et le maître de ballets de l'Opéra à cette époque, nous donne heureusement des détails plus précis. Il parle ainsi de Mlle Sallé : « Elle ne possédait ni le brillant ni les difficultés qui règnent dans la danse de nos jours, mais elle remplaçait ce clinquant par des grâces simples et touchantes ; exempte d'afféterie, sa physionomie était noble, expressive et spirituelle. Sa danse voluptueuse était exécutée avec autant de finesse que de légèreté ; ce n'était point par bonds et par gambades qu'elle allait au cœur. » Quant à Camargo, voici comment Noverre s'exprime : « J'ai vu danser la demoiselle Camargo. C'est à tort que quelques auteurs lui ont prêté des grâces : la nature lui avait refusé tout ce qu'il faut pour en avoir. Elle n'était ni jolie, ni grande, ni bien faite ; mais sa danse était vive, légère et pleine de gaîté et de brillant. Les jetés-battus, la royale, l'entrechat coupé sans frottements, tous ces temps, aujourd'hui rayés du catalogue de la danse, la demoiselle Camargo les exécutait avec une extrême facilité. Elle ne dansait que des airs vifs, et ce n'est pas sur ces mouvements rapides que l'on peut déployer de la grâce. » Noverre nous apprend aussi que la Camargo, si gaie au théâtre, était naturellement triste et sérieuse une fois rentrée dans les coulisses.

Mlle Sallé fut la première qui essaya de mettre en usage le ballet d'action. L'Académie royale n'admettait alors la danse qu'à l'état d'intermède. En 1732,

Mlle Sallé joua à Londres, au théâtre de Covent-Garden, deux actions mimiques : l'*Ariane* et le *Pygmalion*. Elle plut tellement aux Anglais que la représentation donnée à son bénéfice lui rapporta, dit-on, plus de deux cent mille francs. C'est à elle aussi que l'on doit la suppression des paniers, qui s'opposaient à la liberté et à l'action de la danse. Le mouvement de ce panier, dit Noverre, occupait quelquefois plus sérieusement la danseuse en scène que celui de ses bras et de ses jambes. Mlle Clairon fit la même réforme dans le costume au Théâtre-Français. On supprima ensuite les tonnelets, qui ôtaient toute aisance à l'acteur et qui en faisaient pour ainsi dire une machine mal organisée. Je ne cite que pour mémoire quelques autres artistes de la danse, qui firent un beau chemin en dehors de leur art. Mlle Duval du Tillet est surnommée *la Constitution*, parce qu'elle appartient à la famille du nonce du Pape, Bentivoglio, promoteur de la constitution du clergé. Mlle Mariette est appelée *la Princesse*, à cause de ses relations avec le Prince de Carignan. Mlle Grognet épouse le Marquis d'Argens, Mlle Sullivan épouse lord Crawford, Mlle Leduc épouse le comte de Clermont, Mlle Grandpré devient marquise de Senneville, et Mlle Chouchou présidente de Menières. Les danseuses douées de quelque beauté réalisaient de grandes fortunes, quand elles ne faisaient pas de riches mariages. Le financier Crozat tapissait de billets de banque le boudoir de Mlle Saint-Germain. Un amoureux rebuté incendiait la modeste maison de Mlle Poulette et emportait sa belle dans un riche hôtel dont

il lui faisait présent. C'étaient là les compensations des faibles appointements que le personnel féminin de l'Académie royale recevait de la munificence de Sa Majesté.

Les grandes danseuses, en matière de légèreté de mœurs, ne le cédaient pas, du reste, aux danseuses secondaires. Camargo, après avoir ruiné le Marquis de Sourdis, qui avait succédé dans ses bonnes grâces au Duc de Richelieu, au Marquis de Fimarcon, à Vitry, surnommé le Beau-Berger, capitaine des chasses de la Maréchale d'Estrées, et à tant d'autres plus ou moins qualifiés, Camargo avait, pendant huit années, commandé en reine chez le Comte de Clermont, à Berny, jusqu'au jour où, ce Prince ayant enlevé Mlle Leduc au Président de Rieux, celui-ci prit la Camargo et lui envoya d'entrée de jeu (selon le rapport de l'inspecteur de police Meunier) mille louis dans une écuelle d'or. L'illustre danseuse retourna ensuite à Sourdis, et vendit ses diamants pour faire l'équipage du Marquis quand il entra en campagne.

Le cadre des danseurs, à cette époque, offrait en première ligne Dupré, celui qu'on appela le Grand Dupré; on lui reprocha de n'avoir pas assez varié sa danse, et de n'avoir jamais été que Dupré. Javilliers doublait Dupré avec succès. Lani laissa une réputation dans le genre des pâtres qu'il avait créés. Malter, que l'on avait surnommé le Diable, était vigoureux, dur et sec. Il y avait aussi Malter l'Oiseau, que son extrême légèreté avait fait appeler ainsi, et son cousin Malter la Petite-Culotte, qui, quoique médiocre danseur, fut

porté à la dignité de maître de ballet. Vestris le père hérita du talent de Dupré. « Il égala son maître en perfection, dit un auteur du temps, et il le surpassa en variété et en goût. »

L'état des appointements de l'Opéra, en 1749, ne s'élevait qu'à douze mille francs par mois. Ceux de quelques premiers sujets allaient jusqu'à cent louis, et ceux des chanteurs des chœurs, des figurants et des figurantes se bornaient à quatre cents livres; les sujets de l'orchestre n'étaient pas plus magnifiquement traités Les grands corps de ballets n'excédaient pas le total de seize danseurs et danseuses; les autres se composaient de huit ou douze personnes, et les chœurs chantants ne dépassaient pas ce nombre. Tout restait proportionné au produit des recettes, qui, excepté celle du vendredi, étaient ordinairement très minces. « Ce spectacle était pauvre en vêtements, et le costume barbare adopté alors annonçait le mauvais goût; des habits d'une coupe désagréable; force oripeaux; des franges et des paillettes étaient semées sans ordre et avec profusion sur des étoffes pesantes. Un nommé Perronet, dessinateur, parfaitement ignorant, était chargé de la partie intéressante du costume. Ces vêtements offraient par leur vétusté l'image d'une batterie de cuisine; le cuivre et l'étain se montraient partout. » (Noverre, *Lettres sur les arts imitateurs*.)

V.

Période de Gluck et de Piccinni.

Histoire de la rivalité de ces maîtres. — Première représentation d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck. — Traduction d'*Orphée*. — *Cythère assiégée*. — Piccinni arrive à Paris avec son *Roland*. — Jalousie et diatribe de Gluck. — La guerre éclate. — Gluck fait traduire son *Alceste* en français. — *Armide*. — Les répétitions de *Roland*. — Succès de la pièce après mille angoisses. — *Écho et Narcisse* de Gluck. — *Atys* de Piccinni. — Son *Iphigénie*. — Iphigénie en Champagne ! — Incendie de l'Opéra en 1781. — Salle de la Porte-Saint-Martin.

Le chevalier Gluck est-il un compositeur allemand, italien ou français ? Les Allemands répondent : Il est né dans le haut Palatinat et il a écrit une partie de ses quarante-deux opéras pour la cour de Vienne. Les Italiens répondent : A l'âge de vingt ans, il est venu à Milan avec le Prince de Melzi ; l'organiste Sammartini lui a enseigné son art, et, au bout de quatre années d'études, il donnait successivement son *Artaxercès*, à Milan, en 1741 ; son *Hypermnestre* et son *Demetrio*, à Venise, en 1742 ; son *Demofonte*, à Milan, la même année ; son *Artamène*, à Crémone ; son *Siface*, encore à Milan, en 1743, et son *Alessandro nelle Indie*, à Turin, en 1744. En 1745, appelé à Londres, il écrivait en italien sa *Caduta de' Giganti;* puis, à Vienne, il faisait représenter sa *Semiramide riconosciuta*, tou-

jours avec paroles italiennes. A Copenhague, comme à Rome, c'était encore des opéras italiens qu'il mettait en musique. Dans la fameuse *Iphigénie en Aulide* (1774), la première pièce qu'il composa sur un texte français (il avait alors soixante ans), on retrouve un motif de son *Telemaco*, écrit pour le théâtre Argentina de Rome, en 1750. M. Fétis nous apprend que l'ouverture tout entière de ce même *Telemaco* est devenue plus tard en France l'ouverture d'*Armide*, et les critiques n'ont pas manqué de trouver que cette ouverture de *Telemaco*, adaptée à la partition française d'*Armide*, était empreinte d'une couleur « toute chevaleresque. »

Les Français prétendent que dès 1761, au moment où il s'occupait de l'*Alceste* de Calzabigi, Gluck songeait à devenir le chef d'une école française. La vérité est que Gluck obéissait à son propre génie, et à nulle autre raison appréciable, lorsqu'en 1761, à l'âge de quarante-sept ans, il composait l'*Alceste*, à Vienne, sur un texte italien ; il ne pensait pas alors à faire traduire sa pièce en français pour la plus grande gloire de notre Académie royale de musique.

Le chevalier Gluck, né en 1714, avait donc soixante ans lorsqu'il vint à Paris pour monter son *Iphigénie en Aulide*, qu'il avait écrite sur un poëme français arrangé d'après Racine par le bailli Du Rollet, chevalier de Malte, attaché à notre ambassade à Vienne. Gluck avait jusqu'alors composé pour l'Italie presque toutes ses œuvres sur des poëmes italiens, et, quoiqu'on en dise, dans le style italien du temps. Il n'écrivit

pour la France que les deux *Iphigénie*, *Armide*, *Écho et Narcisse* et *Cythère assiégée.* Les trois premiers de ces ouvrages sont des chefs-d'œuvre; les deux autres furent des insuccès complets. On traduisit de l'italien *Orphée* et *Alceste.* Paris trouva que ces partitions étaient tout à fait françaises. Dans *Alceste*, pourtant, il n'y avait eu que des modifications de détail insignifiantes. Dans *Orphée*, le compositeur fut obligé de transposer, pour la voix de haute-contre de Legros, le rôle de l'amant d'Eurydice, qui avait été écrit en Italie pour un contralto. Voilà comment Gluck devint, à soixante ans, un compositeur français. Il n'avait pas attendu ce jour pour essayer de tourner la musique vers l'expression dramatique, et il ne faisait en cela que suivre l'exemple de Peri, de Caccini, de Lully et de Rameau. Cette préoccupation du style dramatique, il la proclamait dans les préfaces d'*Alceste* et d'*Elena e Paride.* Frappé des défauts qu'avait déjà signalés Marcello dans son *Teatro alla moda*, il nous avertit qu'il s'est bien gardé « d'interrompre un auteur dans la chaleur du dialogue, pour lui faire attendre une ennuyeuse ritournelle, ou de l'arrêter au milieu de son discours sur une voyelle favorable, soit pour déployer, dans un long passage, l'agilité de sa belle voix, soit pour attendre que l'orchestre lui donne le temps de prendre haleine pour faire un point d'orgue. »

Depuis qu'il existe une musique d'opéra, et tant que cette musique existera, les compositeurs se débattront toujours entre ces deux termes : la recherche de la mélodie pure, et le rapprochement de la diction musi-

cale de la diction parlée. Les deux extrêmes sont également funestes, car d'un côté l'on arrive au flonflon, à la valse et à la polka, et de l'autre on assomme le public par une mélopée insupportable, qui n'est ni la parole ni le chant. On serait vraiment tenté de dire aux adeptes de cette dernière école : Si vous ne voulez que parler, vous serez bien plus près de la vérité en supprimant tout à fait la musique.

Gluck a évidemment trouvé la formule de la fusion qui convenait à son époque, et assurément les Parisiens d'alors devaient trouver très mélodiques les chants d'*Iphigénie* et d'*Armide* après ceux de Campra et de Destouches.

Le chevalier Gluck, outre qu'il était un musicien de génie, était aussi un homme d'affaires très adroit. La formidable réclame dont il se servit pour se faire appeler à Paris par le directeur de l'Opéra, qui ne songeait nullement à lui, malgré sa réputation d'outre-Rhin, paraît au niveau de ce que nos auteurs d'aujourd'hui ont imaginé de mieux. Le 1er octobre 1772, une lettre anonyme, datée de Vienne, paraît dans le *Mercure de France*, annonçant que le grand compositeur, admiré de toute l'Europe, et encore inconnu à Paris, M. le chevalier Gluck, vient de terminer un opéra français, et qu'il n'y a pas de temps à perdre pour se procurer la bonne fortune d'un ouvrage qui doit relever les destinées chancelantes de l'Académie royale. Gluck, à son tour, écrit de Vienne au *Mercure* pour certifier que le fait est vrai et qu'il est prêt à donner son œuvre si M. le directeur de l'Opéra de

Paris la lui demande. L'affaire se lie ainsi, et, après qu'on eut fait agir tous les moyens de pression, même le désir de la dauphine Marie-Antoinette, qui, à Vienne, avait été l'élève du chevalier, il demeura décidé que l'ouvrage serait représenté. La lettre anonyme du *Mercure*, on le pense bien, partait de la main du bailli Du Rollet, le collaborateur du grand homme, et elle était convenue entre les deux complices. Gluck est mandé à Paris, on répète la pièce, et, le 19 avril 1774, *Iphigénie en Aulide* fait son apparition sur la scène de l'Opéra. Le chevalier Gluck avait eu soin de faire signer au directeur un traité dans lequel il stipulait non-seulement ses conditions pécuniaires, mais des articles accessoires où il réglait la distribution de l'ouvrage en premiers sujets et en doubles. Le nombre des répétitions devait être décidé par lui seul et selon son caprice.

Après l'apparition d'*Iphigénie*, le public se partagea en trois camps : celui de l'ancienne mélopée de Lully et de Rameau, celui de la musique purement italienne, enfin celui de la musique nouvelle du chevalier Gluck « puisée dans le rapport intime de nos sentiments et de nos sensations. » Grimm était présent à la première représentation, et voici ce qu'il nous en dit : « Il y eut beaucoup de morceaux fort applaudis, mais l'ensemble fut reçu assez froidement, soit que le beau, le sublime ne nous touche que faiblement, lorsque l'habitude ou la réflexion ne nous ont pas appris à le discerner, soit que le dénoûment, qui est faible et qui n'a rien de saillant, ait refroidi le spectacle. Mais, à

la seconde représentation, l'opéra fut aux nues, et l'on demanda pendant une demi-heure l'auteur, qui ne parut point. Il continue à être suivi avec beaucoup d'empressement, et il se soutiendra sans doute tant que Mlle Arnould pourra chanter; elle rend le rôle d'Iphigénie comme il n'a peut-être jamais été rendu à la Comédie-Française, et elle chante non-seulement avec toute la grâce que nous lui connaissons depuis longtemps, mais même avec une justesse infinie, ce qui lui est moins ordinaire... Larrivée ne chante pas avec moins d'expression qu'elle; mais il a saisi, ce me semble, avec moins de finesse l'esprit de son rôle; il a plus d'importance que de chaleur et de dignité, et ce n'est point là le fier, le superbe Agamemnon. Legros crie à tue-tête, avec la plus belle voix du monde... Mlle Duplan serait une assez belle Clytemnestre si sa voix était plus juste et plus flexible. » Tel est le feuilleton de Grimm, et il en vaut bien un autre.

Dès cinq heures et demie, le Dauphin, la Dauphine et le Comte de Provence avaient déjà pris place dans les loges royales. Les dames de la cour, en splendides toilettes, remplissaient les autres loges, et Mme du Barry, pour ne pas perdre son habitude d'opposition contre la Dauphine, préméditait de faire appeler à Paris le célèbre compositeur Piccinni, pour contrebalancer l'influence du musicien allemand. La traduction d'*Orphée* fut jouée le 2 août de la même année, c'est-à-dire trois mois et demi après *Iphigénie*, tant on avait hâte de livrer le répertoire à l'heureux chevalier. Louis XVI était roi depuis trois mois, et la Dauphine,

devenue reine, pouvait protéger son ancien maître de chant. *Orphée* fut magnifiquement distribué : à Legros, à Mlle Arnould et à Mlle Rosalie, qui remplissait le rôle de l'Amour. Le pas de trois final fut exécuté par Vestris, Gardel et Mlle Heinel. Le succès d'*Orphée* fut incomparablement supérieur à celui d'*Iphigénie*. Jamais émotion ne fut plus profonde. Sophie Arnould produisit toutefois, dans le rôle d'Eurydice, moins d'effet que dans celui de la fille d'Agamemnon; mais Legros se surpassa. Les leçons du maître l'avaient de tout point transformé. Les ballets d'*Orphée* furent aussi très applaudis.

Gluck donna, l'année suivante, le 1er août 1775, un ballet de *Cythère assiégée*, qui n'eut aucun succès. Grimm, qui ne mentionne qu'en passant cet échec de l'auteur d'*Orphée*, dit aussi qu'*Alceste* manqua de tomber le premier jour (23 avril 1776). La traduction du poëme italien de Calzabigi était du bailli Du Rollet. Grimm attribue cet accident passager à la gaucherie du poëme, et il ajoute : « On le rendit un peu moins ridicule, l'ouvrage fut aux nues. » Le 23 novembre de l'année suivante, l'infatigable chevalier faisait représenter son *Armide*, écrite pour le public français sur le vieux poëme de Quinault. Les premières représentations furent froidement accueillies, mais le succès se déclara aux suivantes. On n'interrompit la pièce que les dimanches et les jeudis, par les intermèdes de *Pygmalion*, du *Devin du village* et d'une pastorale nouvelle de Boutillier et Bocquet, musique de Désormery, intitulée *Myrtil et Lycoris*.

Le compositeur allemand, en choisisant le poëme d'*Armide*, avait jeté le gant aux lullistes, car c'est pour Lully que Quinault écrivit ce poëme, et l'ouvrage français avait obtenu à l'Académie royale un véritable triomphe en 1686. Le cinquième acte de Lully, refait cinq fois par lui, passait pour le modèle le plus accompli du drame lyrique. Mlle Le Rochois y avait laissé un souvenir ineffaçable, et la reprise de l'ouvrage, en 1754, avait provoqué un redoublement d'enthousiasme. Piccinni était à Paris, terminant sa partition de *Roland*, et le moment était venu d'opposer un rival sérieux au conquérant tudesque. Marie-Antoinette avait elle-même continué au maître napolitain la bienveillance de Louis XV, qui avait recruté Piccinni en lui envoyant à Naples comme négociateur son valet de chambre Laborde, auteur d'un *Essai sur la musique*. Gluck, qui était à Vienne, instruit par Du Rollet que Piccinni s'occupait d'écrire un *Roland*, répondait à ses amis : « Si le *Roland* de Piccinni a du succès, je le referai. » Pour comprendre l'aigreur du mot, il faut savoir que Gluck avait aussi en main un poëme de *Roland* et l'*Année littéraire* produisit une lettre où l'irascible compositeur disait : « Vous m'exhortez à travailler sur les paroles de l'opéra de *Roland ;* cela n'est plus faisable, parce que, quand j'ai appris que l'administration de l'Opéra, qui n'ignorait pas que je faisais *Roland*, avait donné ce même ouvrage à Piccinni, j'ai brûlé tout ce que j'en avais fait déjà, qui peut-être ne valait pas grand chose, et, en ce cas, le public doit avoir obligation à M. Marmontel d'avoir

empêché qu'on ne lui fît entendre une mauvaise musique... M. Piccinni aurait trop d'avantages sur moi, car, outre son mérite personnel, qui est assurément très grand, il aurait celui de la nouveauté. Moi, ayant donné à Paris quatre ouvrages (bons ou mauvais, n'importe), cela use la fantaisie ; et puis je lui ai frayé le chemin, il n'a plus qu'à me suivre. Je ne vous parle pas de ses protections ; je suis sûr qu'un certain politique de ma connaissance (il désignait ainsi l'ambassadeur de Naples) donnera à dîner et à souper aux trois quarts de Paris pour lui faire des prosélytes, et que Marmontel, qui sait si bien faire des contes, contera à tout le royaume le mérite exclusif du sieur Piccinni. Je plains en vérité M. Hébert (alors administrateur de l'Opéra) d'être tombé dans les griffes de tels personnages. » Voilà de quel ton ce bon Allemand, qu'on regarde toujours comme un patriarche sans fiel et sans intrigue, accommodait ses rivaux en pleine gazette.

Cette diatribe de Gluck déchaîna la polémique. La guerre entre les Italiens mélodistes et les partisans de la mélopée tragique recommença, comme au temps des Bouffons. Avant même les représentations de la pièce, les brochures se croisaient pour et contre et ne ménageaient pas leurs expressions. La Harpe abîmait sans pitié les reprises d'*Iphigénie* et d'*Armide;* le *Journal de Paris* insérait dans ses colonnes les lettres d'*Un Anonyme de Vaugirard;* Marmontel lançait son *Essai sur les révolutions de la musique en France.* Gluck répondait à La Harpe, qui critiquait *Armide* en

affectant de vanter *Orphée :* « M. de La Harpe parle de la musique de manière à faire hausser les épaules à tous les enfants de chœur de l'Europe. » Les choses étaient en cet état quand les répétitions de *Roland* commencèrent. Elles furent très pénibles. L'orchestre et les chanteurs, incertains sur le style du nouveau maître, dont ils n'avaient pas l'habitude, flottaient entre les cris à la Gluck et la traînante exécution de Lully. Piccinni, assis dans un coin du parterre, répétait à son collaborateur d'un ton lugubre et flegmatique : « *Tutto va male ! tutto va male !* » Le jour de la première représentation, Piccinni croyait à une chute, et il écrivait à Ginguené le soir de la dernière répétition, lui annonçant qu'il allait repartir pour Naples avant le lever du rideau. Sa famille le retint, mais elle ne voulut pas se hasarder au théâtre, et elle fondait en larmes. En embrassant ses enfants éplorés, au moment où il partait pour se rendre à l'Opéra, il leur disait : « Nous sommes chez le peuple le plus doux et le plus poli de l'Europe. S'ils ne veulent pas de moi comme musicien, ils me respecteront comme homme et comme étranger. Ayez bonne espérance. Je pars tranquillement, et je reviendrai de même, quel que soit le succès. » Tous ces intéressants détails sont donnés par Ginguené, témoin des douleurs du pauvre musicien.

Le succès de *Roland*, représenté le 27 janvier 1778, fut complet. Le compositeur se vit ramené chez lui en triomphe. Les airs de ballets ravirent surtout le public par la fraîcheur et la nouveauté de leurs motifs.

Les deux maîtres de la danse, Dauberval et Vestris, avaient eu beaucoup de peine à décider le compositeur à écrire cette partie de son œuvre, où il craignait d'échouer. Mlle Guimard, sa première danseuse, réclama pendant la répétition générale un nouveau pas où elle pût faire briller son talent. « Allons, il faut bien s'y résoudre et vous faire encore de la bergerie, soupira Piccinni, puisque c'est pour une si aimable bergère! » Et, sur une indication figurée par Vestris, il griffonna, séance tenante, la gavotte du troisième acte, le plus joli air de danse de tout l'ouvrage. Gluck, comme de juste, était de retour à Paris pour prendre le vent, et la pluie de brochures ne cessait pas de tomber. Berton, alors directeur de l'Opéra, voulut apaiser les partis en réconciliant les chefs. Il invita à dîner Gluck et Piccinni, et, après qu'ils se furent embrassés, on les plaça l'un à côté de l'autre.

Piccinni s'occupait en ce moment de son opéra d'*Atys*, mais il fut interrompu dans son travail, parce qu'il prit la direction d'une troupe italienne qui vint jouer à l'Opéra *la Frascatana*, *la Buona Figliuola*, de Paisiello, et quelques autres ouvrages d'Anfossi, de Traetta, de Sacchini et de Piccinni lui-même. *Atys* ne parut aux feux de la rampe qu'en 1780, et, pendant ce temps, Gluck avait fait jouer son opéra d'*Iphigénie en Tauride*. Piccinni, qui travaillait également, et dans le plus grand secret, sur un poëme d'*Iphigénie en Tauride*, fut atterré de ce coup prémédité contre lui par le directeur de l'Académie de musique. L'*Iphigénie en Tauride* de Gluck fut représentée le 18 mai 1779, et

celle de Piccinni ne put se produire qu'en 1781. Dans cet intervalle, Gluck donna *Écho et Narcisse*, le 24 septembre 1779, et Piccinni son *Atys*, le 22 février 1780. L'immense succès de l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck devait nuire beaucoup à la fortune de l'opéra de Piccinni, qui réussit pourtant au delà des espérances de l'auteur. Ginguené, qui avait remanié le poëme de son ami, raconte en ces termes l'accident survenu à la seconde représentation : « Mlle Laguerre, en entrant sur le théâtre, à la première scène, chancelle, balbutie, paraît ivre, et l'on reconnaît bientôt qu'elle l'est en effet à ne pouvoir se soutenir. Jugez de la situation du malheureux Piccinni lorsqu'il s'en aperçut et lorsqu'il vit que tout le monde s'en apercevait, lorsqu'il entendit circuler jusqu'à sa loge ce mot plaisant en soi, mais fort peu plaisant pour lui : « C'est Iphigénie en Champagne ! » L'actrice ne perdit cependant pas tout à fait la tête, et, tout en chantant et en balbutiant, elle se traîna jusqu'à la fin sans se tromper jamais dans son rôle, sans manquer ni à la mesure ni aux rentrées, mais au travers des murmures, des brocards et des ris que le parterre et les loges ne pouvaient quelquefois retenir dans des endroits où, sans ce misérable état, elle leur eût arraché des larmes. Malgré cet échec, *Iphigénie* soutint vingt représentations de suite, et elle en aurait eu bien davantage si on ne l'eût retirée subitement, et quoique la recette ne fût pas encore tombée au-dessous de 3,000 livres. »

Écho et Narcisse, opéra en trois actes, joué le

24 septembre 1779, fut le dernier ouvrage du chevalier Gluck. Il demanda 20,000 livres pour l'écrire, et il accepta bravement la moitié de cette somme. Il avait traité à 12,000 livres pour *Iphigénie en Tauride*, et il avait reçu en outre 4,000 livres de gratification. *Écho et Narcisse* tomba, et Gluck repartit pour Vienne, à la grande satisfaction de tous les sujets, grands et petits, de l'Académie royale.

En révolutionnant la constitution placide de la troupe chantante et dansante de l'Opéra, il s'était fait détester de tout le personnel. Il avait été jusqu'à faire évoluer les choristes, qui de temps immémorial se tenaient, les uns du côté du Roi, les autres du côté de la Reine. Le journal d'un musicien de ce temps, publié récemment par M. Eugène Gauthier, donne sur ce point des détails très curieux dont j'extrais le fragment suivant :

« Quant aux costumes et aux ballets, car il se mêle de tout, ç'a été bien autre chose ! Au lieu des jolis costumes dits à l'antique et drapés en guirlandes, que chacun arrangeait à sa fantaisie, il a exigé que l'on copiât sur les tableaux de Lebrun les habits des personnages grecs ou romains de ses opéras ; il a forcé les acteurs à mettre des barbes, et les actrices à se passer de corps !

» Dans *Iphigénie*, il a même empêché à Mlle Rosalie Levasseur de porter ses girandoles de diamants et de se coiffer à la mode du jour ! Quant aux danseurs et aux danseuses, il les a mis tous contre lui en les forçant d'abandonner, pour se chausser à l'antique, leurs sou-

liers noirs à talons rouges et à boucles de diamants. Il y a eu, il y a quelques jours, une scène violente avec M. Gardel, à propos d'un sacrifice La scène commençait par des vestales qui dansaient en montrant leurs jambes jusqu'aux genoux ; il avait supporté cela assez patiemment, et enrageait tout bas en brochant des mâchoires dans ses joues grêlées ; nous étions ravis de sa mauvaise humeur, tout en craignant qu'elle ne tombât sur nous, lorsqu'il vit paraître un grand prêtre danseur en habit court et sans barbe.

» L'artiste commençait son pas, lorsque le Tudesque s'est levé en fureur ; il a jeté sa perruque au milieu du corps de ballet, a frappé un coup violent sur le plancher avec sa canne, et, murmurant les mots de *bestia*, d'*asino*, de *canaglia*, il a demandé M. Gardel, lui a fait des reproches devant tout le monde, et comme Vestris voulait se mêler de la querelle en disant : « Qué oun avait touzours fait ainsi, » Gluck l'a pris à partie, et lui a dit, avec son accent allemand que doublait sa colère, qu'il saurait, au moins dans ses ouvrages, balayer le théâtre de l'Opéra et en faire disparaître toutes ces inepties...

» M. Vestris s'est contenu devant ce brutal, mais il a pu à grand'peine, soutenu par deux choristes, gagner le foyer ; à la suite de cette scène, il a eu une violente attaque de nerfs. »

Le théâtre de l'Académie royale avait été incendié après le dernier opéra de Rameau ; il brûla également après le dernier ouvrage de Gluck, le 18 juin 1781. Comme en 1763, les artistes reçurent l'ordre de ne

pas s'éloigner de Paris, et ils touchèrent leurs appointements pendant la vacance. Après soixante-six jours de suspension, les représentations reprirent dans la petite salle des Menus-Plaisirs, qui servait ordinairement aux répétitions des spectacles de la cour.

Un concours s'ouvrit alors pour l'établissement d'une nouvelle salle d'opéra; Bellanger donna deux projets différents pour construire le théâtre sur la place du Carrousel, la façade tournée du côté des Tuileries. Un abbé présenta un plan dans lequel il avait fait entrer une chapelle royale destinée aux assemblées du clergé. Huet publia les plans d'une salle à construire sur l'hôtel de Longueville, derrière la cour du Louvre. Lenoir offrit un projet de réédification au Palais-Royal, le fond du théâtre tourné du côté de la rue des Bons-Enfants. La salle devait contenir 2,768 places et coûter 6,663,149 liv.; mais la construction définitive était une entreprise de longue haleine. On s'arrêta au projet d'une salle provisoire. Divers emplacements furent proposés : l'entrée des Champs-Elysées, la cour du Louvre, le terrain des Filles-Dieu, et enfin l'ancien magasin de l'Opéra, sur le boulevard, près de la porte Saint-Martin. Lenoir s'engagea à construire la salle en soixante-cinq jours sur ce dernier emplacement. On se mit à l'œuvre le 2 août, et, le 25 octobre, la salle était ouverte au public. On l'inaugura, à l'occasion de la naissance du Dauphin, par une représentation gratuite où l'on joua l'*Adèle de Ponthieu*, de Piccinni. En 1782, on agrandit la salle d'un tiers aux dépens de la scène. Les travaux ne durèrent que

huit jours. Ces documents sur les bâtiments de l'Opéra sont extraits de l'intéressant manuscrit de M. Félix Martin, que j'ai déjà cité.

Piccinni fit représenter à l'Académie royale de musique huit grands opéras : *Roland* (1778), *Atys* (1780), *Iphigénie en Tauride* (1781), *Adèle de Ponthieu* (1781), *Didon* (1783), *Endymion*, *Pénélope* (1785) et *Clytemnestre.* Ajoutez à ce bagage musical quelques opéras légers, *le Faux Lord*, *Lucette*, *le Mensonge officieux*, *le Dormeur éveillé* et *Phaon*. *Roland* et *Didon* furent les deux grands succès du maître napolitain. Le roi Louis XVI voulut entendre trois fois de suite ce dernier ouvrage. Piccinni repartit pour Naples en 1792, et il y composa un oratorio de *Jonathas* et un opéra bouffe, *la Serva onorata.* A Venise, il écrivit encore *la Griselda* et *il Servo padrone.* Il vécut quelque temps à Naples, misérable et persécuté. Le général Bonaparte le rappela bientôt à Paris, où on lui rendit sa pension. Piccinni mourut à Passy, le 7 mai 1800, à l'âge de soixante-douze ans. Gluck avait cessé de vivre le 25 novembre 1789, et il avait vécu soixante-quinze ans.

VI.

Sacchini et son *Œdipe à Colone.* — Gluck mourant charge Salieri d'écrire les *Danaïdes.* — Lutte de Sacchini et de Salieri. — Les essais d'opéras de Grétry. — Opéras républicains.

Sacchini succède à Piccinni pour porter et défendre le drapeau musical de l'Italie sur notre scène lyrique. Sacchini était à Londres depuis 1774, où il avait fait représenter dix opéras italiens. Il vint à l'improviste à Paris, et il s'empressa d'aller visiter à Bagnolet son compatriote Piccinni, qu'il n'avait pas vu depuis dix ans. L'année suivante, il abandonnait le climat de Londres, qui lui avait occasionné de fréquentes attaques de goutte, et il venait se fixer à Paris avec un engagement pour écrire trois opéras français. Il fit d'abord représenter, en 1783, *Renaud*, où se trouve l'air admirable : *Barbare amour*, *tyran des cœurs*, et qui se distingue par un vif sentiment dramatique et un grand soufle mélodique. Il donna ensuite *Chimène et Dardanus* (1784), sans un succès bien marqué, et enfin, en 1787, son *Œdipe à Colone*, dont Guillard avait fait les paroles. La pièce fut jouée avec un succès immense à Versailles d'abord, puis à Paris. *Œdipe* est encore aujourd'hui un chef-d'œuvre classique. Un autre maestro, né dans les États de Venise, et qui avait étudié la musique à Vienne, sous la direction de

Gassmann, se lia avec Gluck à son retour de France, en 1775, et le grand maître allemand, sentant sa fin approcher, le chargea d'écrire à sa place la partition des *Danaïdes*, dont notre Académie royale lui avait remis le poëme. *Les Danaïdes* de Salieri furent représentées à Paris le 26 avril 1784, sept mois avant le *Dardanus* de Sacchini. En s'annonçant sous les auspices de Gluck et en laissant s'accréditer le bruit d'une collaboration avec l'auteur d'*Orphée* et d'*Armide*, Salieri avait d'avance conquis les sympathies du public. Après le succès de son protégé, Gluck déclara publiquement qu'il n'était pour rien dans la pièce. On ne sut jamais si cette révélation fut de sa part un acte de grandeur d'âme ou s'il fut dicté par la crainte de voir compromettre sa renommée. En effet, rien dans *les Danaïdes* ne rappelle les élans dramatiques d'*Orphée* et des *Iphigénie*.

En 1786, les positions changèrent : *les Horaces* de Salieri furent reçus avec une froideur marquée, et le triomphe de l'*Œdipe à Colone* de Sacchini fut complet. Salieri donna encore à Paris, l'année suivante, *Tarare*, dont le poëme était de Beaumarchais. *Tarare* releva la réputation du compositeur, un peu ébranlée par le peu d'effet des *Horaces*. Beaumarchais, dans sa dédicace, disait à son ami Salieri : « Mon plus grand mérite en ceci est d'avoir deviné l'opéra de *Tarare* dans *les Danaïdes* et *les Horaces*, malgré la prévention qui nuisait à ce dernier, lequel est un fort bel ouvrage, mais un peu sévère pour Paris. » Lainez et Mlle Maillard rendirent avec beaucoup d'effet les rôles de Tarare

et d'Astasie. L'air : *Qu'as-tu donc fait de ton mâle courage?* est très énergique ; on le chantait encore il y a peu d'années dans les classes du Conservatoire. La préface de *Tarare* est un fragment de critique musicale très intéressant. Beaumarchais recommande aux acteurs de bien prononcer, à l'orchestre de ne pas couvrir les voix par un *forte* continu, au public d'être móins distrait. Il trouve les opéras français trop longs, trop sérieux, trop déclamés, trop ennuyeux. Ainsi le même reproche se reproduit toujours. Il y a, selon Beaumarchais, trop de musique dans la musique du théâtre, et il rappelle le mot de Gluck à propos de notre opéra, qu'il accuse de *puer de musique* (*puzza di musica*).

Avant de venir se fixer en France, Salieri avait composé nombre d'ouvrages en Allemagne et en Italie. Il avait débuté à Vienne, en 1770, par un opéra bouffe, *le Donne litterate.* Une *Armida* (1771) commença à fixer sur lui l'attention. *Il Barone di Rocca antica* (Vienne, 1772), *la Fiera di Venezia* (1772), *la Secchia rapita* (1772) et *la Locandiera* (1773) établirent complétement sa réputation. A Milan, en 1778, Rubinelli et le fameux sopraniste Pacchiarotti chantèrent son *Europa riconosciuta. La Scuola de' Gelosi*, *la Partenza inaspettata*, *il Talismano*, *la Dama pastorella*, qu'il fit représenter successivement, en 1779 et 1780, ne laissaient pas prévoir qu'il se livrerait à la composition tragique. Ce maître mourut à Paris, en 1825, à l'âge de soixante-quinze ans. Son œuvre dramatique se compose de quarante-six opéras, dont trois seulement sur

des poëmes en notre langue. On persista pourtant à l'appeler, lui aussi, un musicien français.

Grétry, dont nous retrouvons les meilleures œuvres au théâtre de l'Opéra-Comique, fit jouer dix opéras à l'Académie royale de musique. Il n'en est resté que *la Caravane du Caire* et *Panurge dans l'île des Lanternes* (1783-1785). Lays établit sa réputation dans le rôle de Panurge.

En somme, Grétry n'était pas de taille, malgré tout son talent, à succéder à Gluck et à Sacchini sur la scène de l'Opéra. Ce n'est pas sur sa partition de *Cora*, ni sur le *Jugement de Pâris*, ni sur *Horatius Coclès*, qu'il faut juger Méhul, qui pourtant avait déjà donné, avec un grand effet, à l'Opéra-Comique, *Euphrosine et Coradin*, en 1790, et *Stratonice*, en 1792. Nous retrouverons plus loin ce grand musicien, l'une des plus belles gloires de l'école française. L'Académie de musique en était réduite à livrer au public à cette époque : *l'Offrande à la liberté*, de Gossec ; *le Triomphe de la République*, du même ; *le Siége de Thionville*, de Jadin ; *la Montagne, ou la Fondation du temple de la Liberté ; l'Apothéose de Marat ; la Fête de la Raison et de la Liberté ; la Réunion du 10 août.*

Du 22 juin 1795 au 30 août 1796, on paya les places en assignats. La recette du 6 juin fut d'un million soixante-onze mille trois cent cinquante francs de cette monnaie fictive tombée en désarroi. Le 31 août 1796, on revint au numéraire, et l'administration encaissa joyeusement quatre mille quatre cent cinquante-un francs.

En 1788, Cherubini avait donné son *Démophon*, froidement accueilli, mais dont l'ouverture est restée parmi les œuvres remarquables de ce temps. Ce fut après l'échec de sa pièce qu'il dirigea une troupe italienne au théâtre de la Foire et qu'il commença à écrire des opéras comiques.

VII.

Personnel du chant et de la danse depuis la venue de Gluck jusqu'à la fin du siècle. — Mlle Saint-Huberti remplace Mlle Laguerre. — Mlle Maillard. — Début de Mlle Chevalier, depuis Mme Branchu. — Lainez. — Chéron et Lays. — Mlle Guimard reine de la danse ; — son *Théâtre d'amour*. — Autres étoiles chorégraphiques. — Gardel, Dauberval et Aumer. — Auguste Vestris, fils de Gaëtan. — Révolution administrative à l'Opéra.

Sophie Arnould quitta l'Opéra après avoir créé les rôles d'Iphigénie en Aulide et d'Eurydice, et Gluck distribua à Mlle Levasseur, ci-devant Mlle Rosalie, qui avait joué le petit rôle de l'Amour dans *Orphée*, celui d'Iphigénie en Tauride. Larrivée, Legros et Moreau représentèrent Oreste, Pilade et Thoas. Mlle Levasseur créa aussi le rôle d'Alceste dans l'ouvrage du même maître ; elle le joua avec autant de perfection qu'aurait pu le faire Mlle Arnould, et elle le chanta plus juste. Elle avait, paraît-il, admirablement saisi les intentions et le style du compositeur. Mlle Levasseur

était la maîtresse en titre du Comte de Mercy d'Argenteau, qui fut souvent chansonné à cause d'elle. En 1777, Mlle Saint-Huberti arrivait de Strasbourg pour remplir les seconds rôles. Au bout de quelques années, elle avait remplacé Mlle Laguerre dans les premiers rôles et elle était devenue l'idole du public. Elle reçut une ovation à la Comédie-Italienne, où, dans une loge, elle assistait à la première représentation du *Faux Lord*, de Piccinni. Le matin même, elle avait réconcilié l'auteur et Salieri, deux vieux amis brouillés sans motifs. Cette circonstance, si on l'avait connue, eût doublé l'enthousiasme. En 1784, Mlle Saint-Huberti, devenue la première actrice lyrique, reçut du public, à une représentation de *Didon*, une couronne de laurier que Mlle Gavaudan, jouant le personnage d'Élise, fut invitée à placer sur la tête de sa camarade.

Quand Mlle Saint-Huberti se retira du théâtre, elle fut remplacée par une artiste qui n'approchait pas de son mérite, Mlle Maillard, que protégeait spécialement l'intendant des Menus-Plaisirs, M. Papillon de la Ferté. En 1783, au moment où Mlle Saint-Huberti, après de longs et brillants services, recevait une pension de quinze cents livres sur la cassette du Roi, Mlle Maillard, à peine âgée de dix-huit ans, en recevait une de mille livres. Mlle Chevalier, depuis Mme Branchu, débuta à l'Opéra en 1798, mais ce ne fut que sous l'Empire qu'elle acquit sa grande renommée.

Lainez, Chéron et Lays remplacèrent Legros et Larrivée. Lainez criait des bottes d'asperges en condui-

sant une charrette de légumes dans les rues, lorsque Berton l'entendit et le recruta pour l'Opéra. Quand son éducation fut achevée, il doubla Legros dans *Alceste*, et créa le rôle de Polynice dans l'*Œdipe à Colone* de Sacchini. Chéron se forma un emploi de tous les rôles graves de Larrivée. Peu estimable comme homme, ancien séminariste défroqué et terroriste par peur, Lays possédait une belle voix de baryton et fit plus de quarante ans de service sans voir diminuer ses moyens.

La danse de cette période fournit un grand nombre d'hommes, tant comme maîtres de ballets que comme exécutants : Noverre, Gardel, Dauberval, Aumer et Auguste Vestris. Mlle Guimard réunit à elle seule tous les talents de Mlles Camargo et Sallé, et sa carrière théâtrale ne fut qu'une suite de triomphes. Sa danse était noble et simple ; elle ne recherchait jamais les difficultés ; tous ses mouvements étaient d'une harmonie parfaite. Elle dansa d'abord le genre sérieux, qu'elle abandonna pour le genre mixte. Sa maigreur l'avait fait surnommer le « squelette des grâces, » ce qui ne l'empêchait pas de plaire et de mener un train de princesse. Sophie Arnould disait d'elle : « Cette petite chenille devrait être plus grasse : elle ronge une si bonne feuille ! » Elle faisait ainsi allusion à la feuille des bénéfices que tenait Mgr de Jarente, l'un des protecteurs de Mlle Guimard. Le Prince de Soubise fut le plus constant et le plus sérieux de ses amants. Il lui avait donné son bel hôtel de la Chaussée-d'Antin, dont le théâtre particulier est resté célèbre. Elle pos-

sédait, outre cela, une charmante maison de campagne à Pantin, où l'on jouait aussi la comédie. Les loges de cette petite salle de la Chaussée-d'Antin étaient tendues de taffetas rose relevé d'un galon d'argent; des lustres et des girandoles garnis de bougies parfumées éclairaient ce temple de la volupté, dont le répertoire excentrique poussait le réalisme jusque dans ses dernières limites. J'ai eu l'occasion de parcourir quelques volumes manuscrits de ce répertoire, et entre autres le *Théâtre d'amour*, que Delisle de Salles composa pour le Prince d'Hénin, et qui fut joué chez la belle danseuse. Ce sont d'incroyables débauches d'esprit, dont on ne peut même donner une idée, et qui pourtant se produisaient devant des femmes. *Junon et Ganymède*, *la Vierge de Babylone*, *Mirzette et Finette*, *le Jugement de Pâris*, furent les principaux succès du théâtre de Mlle Guimard. Mlle Lainez, sœur du danseur de ce nom, eut de brillants débuts à l'Académie-Royale. Elle se distinguait par une taille élégante, une grande correction, beaucoup de nerf et d'élévation. Mlle Allard et Mlle Théodore, qui épousa Dauberval, se signalèrent aussi parmi les premiers sujets de ce temps. Tout en faisant un pompeux éloge de Mme Gardel, qui exécutait avec la plus grande adresse les temps les plus difficiles, les enchaînements de pas les plus compliqués, après avoir dit, pour se résumer, que cette danseuse est à la danse ce que la Vénus de Médicis est à la sculpture, Noverre lui reproche de manquer de variété et d'abuser des pirouettes, surtout quand elle danse avec Vestris.

Noverre, élève du grand Dupré, se distingua surtout comme maître de ballets. Il pratiqua son art à Vienne, à Venise et à Londres. Il donna à l'Opéra de Paris les ballets intitulés : *les Caprices de Galatée*, *Apelles et Campaspe* (1776), *la Fête chinoise*, *Annette et Lubin* (1778), *les Petits Riens*, *la Toilette de Vénus* (1779). Il fit revivre le ballet-pantomime, oublié depuis les Romains. Ses lettres sur les arts imitateurs sont très estimées. Voltaire, à qui il les adressa, lui répondait, en 1764, du château de Ferney : « Les vieillards impotents comme moi, Monsieur, s'intéressent bien rarement à l'art charmant que vous avez embelli ; mais vous me transformez en jeune homme, vous me faites sentir un violent désir de voir des fêtes dont vous êtes l'ornement principal ; mes désirs ne me donnent que des regrets, et c'est là mon malheur. »

Les deux Gardel, Dauberval et Aumer donnèrent aussi une vive impulsion au ballet d'action. La *Psyché* de Pierre Gardel fut jouée plusieurs années de suite. *La Chercheuse d'esprit* de Maximilien Gardel obtint tous les suffrages et fut suivie d'autres ballets : *Mirza*, *la Rosière*, *le Pouvoir de l'amour*, *le Coq du village* Dauberval fut le protégé de Mme du Barry, qui ouvrit une souscription pour payer ses dettes. Aumer ne débuta comme danseur qu'en 1798, et il ne commença à écrire ses ballets que sous l'Empire. Tout le monde connaît la dynastie des Vestris ; c'est le premier de la race, Gaëtan, dont nous avons déjà parlé, qui disait : « Il n'y a que trois grands hommes au monde : Moi, Voltaire et le Roi de Prusse. » Son fils Auguste est

celui qu'il appela le *Diou de la danse*. Gaëtan mourut en 1808; Auguste prit sa retraite en 1816. Armand Vestris, fils d'Auguste, débuta, en 1800, dans *la Caravane du Caire*.

Les directeurs de l'Opéra changèrent fréquemment pendant cette période. En 1776, la ville abandonna une gestion trop coûteuse; le Roi nomma des commissaires près l'Académie, ce qui acheva de ruiner le théâtre. En 1778, la ville donna 80,000 livres de subvention à Devisme, directeur à ses risques et périls. En 1780, le Roi licencie la commission, nomme M. de la Ferté son commissaire, et Berton, directeur en sous-ordre. Le 8 avril 1790, la ville reprend l'Opéra, et nomme aussi des commissaires; puis, en 1792, elle cède l'entreprise pour trente ans à Francœur, ancien directeur, qui s'adjoint Cellerier. En 93, la Commune de Paris arrête les directeurs de l'Opéra et nomme à son tour des commissaires choisis parmi les sans-culottes les plus purs de la maison. Lays y figurait naturellement en première ligne. Après thermidor, on renomma des directeurs; puis un arrêté consulaire mit le théâtre sous la surveillance du Préfet du Palais, ayant pour régisseur général Morel. Sous l'Empire, en 1807, le théâtre fut placé dans les attributions du premier chambellan.

VIII.

L'opéra comique.

Il naît aux théâtres forains et prend sa forme définitive à la Comédie-Italienne. — Réunion des deux troupes en 1762. — Histoire des pièces, des auteurs et des acteurs.

L'opéra comique naquit, sous une forme embryonnaire, aux théâtres de la Foire-Saint-Laurent et de la Foire-Saint-Germain ; mais ce n'était guère alors qu'une espèce de vaudeville où le talent du musicien jouait un fort petit rôle. On se contentait la plupart du temps d'emprunter quelques ariettes à la Comédie-Italienne, et les forains les traduisaient en français pour les besoins de leur exploitation. Dès 1701, la troupe de Selles, dit Colbiche, qui avait sa loge vis-à-vis de Saint-Lazare, derrrière le cabaret de l'Épée-Royale, attirait à la Foire-Saint-Laurent une foule immense, curieuse de voir son arlequin Francassani, et la troupe de Bertrand obtenait un succès sans égal avec *les Amours de Tremblotin et de Marinette*, premier ouvrage de Fuselier. Tamponet faisait miracle dans le rôle de Tremblotin. Comme premier sujet, il touchait ses vingt sous par jour, et il avait droit à la soupe chaque fois qu'il jouait. C'était un singulier drôle que ce bohême de Tamponet. Il

allait mendier avec une croix de Saint-Louis, qu'il attachait à son habit et qu'il cachait au moyen de son chapeau jusqu'au moment où il rencontrait une personne placide à qui il racontait un lamentable roman sur les vicissitudes de la gloire militaire. Il fit pour cela trois années de Bicêtre, et la récidive le conduisit aux îles.

En 1709, un arrêt réduisit les forains aux simples jeux de marionnettes. Comme d'habitude, ils ne tinrent pas compte de l'arrêt. Un soir, après le spectacle, quarante archers de la robe courte, commandés par des exempts et escortés d'ouvriers munis de leurs outils, vinrent démolir les loges à coups de hache. Le lendemain, à dix heures du matin, Paris était inondé de programmes des forains annonçant leur réouverture pour le soir. Le soir, en effet, les loges étaient reconstruites tant bien que mal, et les comédiens encaissaient une énorme recette. Sur cet incident, intervint un nouvel arrêt qui condamnait les forains à des amendes, mais qui défendait pour l'avenir de prêter main-forte aux démolitions nocturnes. On interdit la parole aux délinquants : ils jouèrent *à la muette* des canevas où ils contrefaisaient les allures et les gestes des *romains* (c'est ainsi qu'ils appelaient les acteurs de la Comédie-Française). Sans parler, ils poussaient des sons inarticulés, dans lesquels le public reconnaissait à merveille l'organe et la déclamation des comédiens royaux. Un de ces forains, Belloni, s'avisa d'aller établir, rue des Petits-Champs, une boutique où l'on buvait du café et des rafraîchissements, tout

en entendant chanter et jouer des parades. Il avait pris pour enseigne : « Au Café-Comique. » Un consommateur trouva un jour un bout de chandelle dans sa tasse de café, ce qui fit déserter le public. Les limonadiers poursuivirent en outre Belloni pour avoir porté atteinte au privilége de la corporation. Le Sage, l'auteur de *Turcaret*, fit jouer cinquante-huit pièces sur les théâtres forains, et il collabora à trente-quatre autres pièces foraines avec Dorneval, Lafont et Fromaget. Panard, Boissy, D'Allainval, Favart, Legrand, Fagan, Piron, Vadé, figurent à côté de Le Sage parmi les fournisseurs des théâtres forains du XVIIIe siècle. De toutes ces facéties, écrites pour la circonstance, il ne reste de supportable que les ouvrages de Favart.

En 1745, Favart, qui dirigeait lui-même un théâtre à la Foire-Saint-Laurent, ayant vu clore sa loge par arrêt, forma une troupe nomade et accompagna en Flandre l'armée du Maréchal de Saxe. Il emmenait avec lui Mlle Duronceray, qui avait débuté, l'année précédente, sur ses planches et qui était connue sous le pseudonyme de Mlle Chantilly. On sait tout ce que lui valut de chagrins et de mortifications le fol amour que le Maréchal de Saxe conçut pour Mme Favart. Une lettre de cachet sépara Favart de sa femme, qui resta une année entière enfermée dans un couvent, pour avoir osé résister au vainqueur de Fontenoy. De retour à Paris, Favart devint l'un des auteurs assidus de la Comédie-Italienne, où il fit engager sa femme.

En 1752, les forains avaient acheté le droit de jouer la comédie et de chanter des ariettes nouvelles, et le

directeur Monet faisait revenir de la province les acteurs dispersés qui avaient joué autrefois des opéras comiques aux deux Foires. Vadé et Dauvergne lui donnèrent *les Troqueurs*, véritable pièce lyrique, écrite dans le genre des intermèdes italiens. *Le Diable à quatre* et *le Mariage par escalade* attirèrent la foule au théâtre de Monet. C'est là que Sedaine débuta. Piron et Favart réussirent également avec un petit drame comique composé à propos de la prise de Port-Mahon ; puis le compositeur Duni arriva de Parme et donna à Monet *le Peintre amoureux de son modèle.* Monet ayant ensuite vendu son théâtre au sieur Corby moyennant 83,000 livres, Corby le rétrocéda à la Comédie-Italienne, qui se débarrassa ainsi d'une redoutable concurrence. De la fusion des deux théâtres, opérée en 1762, datent la prospérité et la gloire de l'Opéra-Comique. A la troupe du Théâtre-Italien, composée de Caillau, Colalto, Mme Favart, Mlle Villette (depuis Mme Laruette), s'ajoutèrent les acteurs de l'Opéra-Comique : Clairval, Laruette, Trial, Michu, Mlle Lefèvre et Mme Gontier. Des anciens comédiens italiens il ne resta que Carlin et Camerani. Carlino et Mme Verteuil furent en outre engagés.

Favart écrivit plus de soixante pièces, tant pour la Foire que pour la Comédie-Italienne. Le répertoire de Favart est facile, charmant ; il prête beaucoup à la musique légère, et les rôles sont merveilleusement adaptés au talent des acteurs. Beaucoup de ces ouvrages ont survécu au temps. C'est à ce Marivaux de la Foire que l'on doit *la Chercheuse d'esprit*, *le Coq de*

village, *Ninette à la cour*, *la Fée Urgèle*, *la Belle Arsène*. On a imprimé sous le nom de sa femme : *les Ensorcelés*, *Annette et Lubin*, *les Amours de Bastien et Bastienne*, *la Fille mal gardée;* elle travailla sans doute à quelques parties de ces ouvrages, mais on y retrouve la manière délicate et un peu affectée de son mari. Cette charmante actrice fut adorée du public; son jeu était naturel et plein d'une gracieuse franchise. Elle jouait les rôles les plus dissemblables, tantôt paysanne, amoureuse, soubrette ou grande dame. Elle obtint tout d'abord un succès incomparable comme actrice, comme chanteuse et comme danseuse. Après *l'Épreuve*, où elle joua le rôle de Marianne, elle dansa dans divers petits ballets, puis elle parut dans *l'Embarras des Richesses* et dans *Bastien et Bastienne*. Elle représenta Bastienne en vraie paysanne, avec le mouchoir de cou, la croix d'or et les sabots. *Ninette à la cour* fut pour elle un triomphe. Son début à la Comédie-Italienne s'effectua en 1749, mais elle ne fut reçue sociétaire qu'en 1752, à la retraite de Flaminia. Le rôle de Roxelane dans *les Trois Sultanes*, écrit par son mari pour faire valoir ses trois talents, la servit à merveille. La Comédie-Française mit plus tard cet ouvrage à son répertoire. Quand Favart fit représenter *la Fée Urgèle*, dont Duni avait écrit la musique, la belle Chantilly, la nymphe fugitive du Maréchal de Saxe, atteignait ses trente-huit ans, et elle consentit à se charger d'un rôle de vieille. C'était de l'héroïsme. Un critique du temps, qui assistait à cette représentation, dit que tout ce qui

est du ressort de l'esprit, du talent et de l'art abondait chez elle; mais que son embonpoint la réduisait aux rôles de mères. « Elle joua ce rôle fait pour elle (celui de la Fée Urgèle) avec une perfection qui ne sera jamais surpassée, ni peut-être égalée. Sa voix, assez forte, mais qui commençait à chevroter, la servit à souhait... Avec un visage plein et encore frais, des yeux remplis de douceur et de sentiment, c'était une fort aimable vieille. » C'est ainsi que passe la gloire du théâtre, de la jeunesse, du succès et de la beauté. Le temps où un seul de ses regards incendiait le cœur du Maréchal de Saxe n'était plus qu'un souvenir.

Les auteurs de pièces les plus renommés, pendant le XVIIIe siècle, au théâtre qui prit plus tard le titre d'Opéra-Comique, furent Sedaine et Marsollier. Au premier l'on doit *le Diable à quatre*, *Rose et Colas*, *Aucassin et Nicolette*, *le Roi et le Fermier*, *le Déserteur*, *Félix*, *Richard Cœur-de-Lion*, qui servirent merveilleusement l'inspiration musicale de Monsigny et de Grétry; le second fit *Nina, ou la Folle par amour; Camille, ou le Souterrain; Alexis; Adolphe et Clara*, ouvrages qui établirent la réputation du compositeur Dalayrac. Après Sedaine et Marsollier, on peut citer Marmontel, Anseaume, auteur du *Maréchal ferrant;* D'Hêle, qui écrivit pour Grétry *l'Amant jaloux*, *les Événements imprévus;* puis vint Desforges, l'auteur de *l'Épreuve villageoise*, puis Hoffmann, qui fournit à Méhul son *Euphrosine*, son *Ariodant*, sa *Stratonice*. Alexandre Duval est l'auteur du *Prisonnier*, que fit vivre la musique de Della-Maria. On voit que, si les

auteurs de poëmes de cette époque sont d'une valeur relativement assez faible, les compositeurs, au contraire, sont nombreux et illustres. Duni, Monsigny, Grétry, Dalayrac, Méhul, Lesueur, Cherubini, sont des noms assez retentissants, et la fin du siècle vit encore les débuts heureux de Boïeldieu, de Della-Maria, de Nicolo et de Berton.

Duni était un compositeur napolitain, élève de Durante. Il avait débuté à Rome par un opéra de *Néron*. Il visita, comme tous les maestri de son époque, les diverses capitales de l'Europe. Pendant qu'il était à Rome, il écrivit la partition de *Ninette à la cour* et celle de *la Chercheuse d'esprit*, qui firent fortune à Paris, où il vint se fixer en 1757. *Les Deux Chasseurs et la Laitière* obtinrent aussi les suffrages du public; *la Fée Urgèle* lui valut un succès hors ligne. Son œuvre se compose en somme de douze opéras italiens et de vingt opéras comiques français. Les qualités de ce compositeur sont le naturel, la grâce et la franchise des mélodies. L'instrumentation de ces ariettes sans prétention est, comme il convient, un simple quatuor à cordes, avec adjonction passagère de quelques flûtes et de quelques instruments à anches. Philidor, élève de Campra, resté plus fameux par sa réputation au jeu d'échecs qu'au jeu de la mélodie dramatique, devint compositeur en entendant Pergolèse et Paisiello. Pourtant le brillant succès de *Blaise le Savetier* n'a pas laissé d'écho, non plus que *le Sorcier*, *Tom Jones* et *l'Amitié de village*.

Monsigny et Grétry eurent bientôt fait oublier Duni

et Philidor, et c'est à eux qu'on doit faire remonter la gloire de ce nouveau genre de l'opéra comique né des bouffons italiens. Pendant quinze ans, de 1762, où il donna *le Roi et le Fermier,* jusqu'à 1777, où il cessa d'écrire, après *Félix*, on peut dire que Monsigny fut l'une des colonnes de la Comédie-Italienne. C'est aussi en entendant les bouffons à l'Opéra de Paris, en 1752, que Monsigny comprit qu'un monde musical nouveau naissait pour les Français, ennuyés et dégoûtés de leur éternelle tragédie lyrique. Il était peu musicien ; Gianotti lui donna des leçons, et l'élève fut bientôt en état de pouvoir écrire. Après avoir entendu le *Cadi dupé*, Sedaine, qui cherchait un collaborateur, s'était écrié : « Voilà mon homme ! » La collaboration de Sedaine valut à l'heureux Monsigny le triomphe qu'il obtint avec *le Roi et le Fermier* sur la scène de la Comédie-Italienne. « Monsigny chante d'instinct, » disait Grétry. C'est là, je crois, une définition bien injuste. Monsigny était plus érudit en musique que Grétry, et on en trouve des preuves dans le *Déserteur* et dans *Félix*, les deux chefs-d'œuvre de ce maître français. Ces deux partitions, pleines d'invention et d'accents dramatiques, suffisent pour protéger la mémoire de Monsigny contre les attaques auxquelles il fut en butte. Les diverses reprises de ces deux excellents ouvrages n'ont jamais manqué leur effet sur le public.

C'est l'arrivée de Grétry qui contribua le plus au déclin de Monsigny. Dès 1778, Monsigny, âgé de moins de 50 ans, renonça à la scène. Grétry avait con-

quis une renommée rapide avec *le Tableau parlant*, *Sylvain*, *les Deux Avares*, *Zémire et Azor*, *la Rosière de Salency*, *la Fausse Magie* et *le Jugement de Midas*. Sedaine, collaborateur infidèle de Monsigny, avait une seconde fois « trouvé son homme » dans Grétry. Il l'avait gratifié, dès 1773, de son drame en trois actes intitulé *le Magnifique*, et il se disposait à lui confier encore *Aucassin et Nicolette*, autre drame en trois actes que devait jalouser le pauvre Monsigny, ainsi délaissé par son ami. On sait combien Monsigny était nerveux et sensible, puisqu'il pleurait en écrivant certains morceaux du *Déserteur*, et que par deux fois on fut obligé de lui retirer des mains le poëme. Il se renferma dans les occupations de la charge qu'il occupait chez le Duc d'Orléans, et quand survint la mort de ce Prince, en 1785, il fut institué par le nouveau Duc administrateur des domaines et inspecteur général des canaux d'Orléans. En dehors de son service, il vécut auprès de sa femme dans la plus profonde retraite. On le crut épuisé ou peu soucieux de renommée nouvelle, il n'était qu'aigri et blessé dans son amour-propre par le procédé de Sedaine. A la mort de Grétry, on se souvint pourtant de la longue injustice dont l'illustre compositeur avait été victime ; l'Académie des beaux-arts reçut l'auteur du *Déserteur* et de *Félix* parmi ses membres. Monsigny mourut en 1817, à quatre-vingt-huit ans.

Grétry est un élève de l'école d'Italie. Il procède de Pergolèse, dont il a modifié la manière en mettant un peu de bière dans ce vin italien mûri sur le pied du

Vésuve. Tel qu'est pourtant ce Liégeois, c'est un homme; il réunit en lui le sentiment dramatique le plus vrai, la gaîté la plus franche et parfois la grâce la plus exquise : témoin *Richard Cœur-de-Lion*, *Zémire et Azor*, *le Tableau parlant*.

Une troupe nomade italienne, qui vint donner des représentations à Liége, et qui joua devant le jeune Grétry des opéras de Pergolèse, de Buranello et des maîtres du même temps, lui révéla son instinct musical. Il obtint de la collégiale de sa ville une légère subvention pour se rendre à pied à Rome, et là, sous la direction de Casali, il se livra sérieusement à l'étude de la composition. Casali le conduisit de fugue en fugue à deux, à trois et à quatre parties, lui défendant de se livrer jusqu'à nouvel ordre à d'autres compositions moins sévères. Au bout de deux ans, il écrivait en huit jours un petit opéra italien intitulé *la Vendemmiatrice* (*la Vendangeuse*), pour remplacer l'ouvrage d'un compositeur du pays auquel renonçait l'impresario du théâtre Aliberti. Piccinni, qui assista à une représentation de l'opéra de Grétry, affirma qu'il était content parce que le jeune homme ne suivait pas la voie commune. Grétry partit bientôt pour Paris, où il aspirait à pouvoir établir sa réputation. Pendant deux ans il eut à se débattre contre les mille obstacles qui attendent les débutants. Il avoue qu'à première vue il ne comprit rien à la musique de Rameau, alors en vogue, et qu'il croyait entendre de la musique italienne vieillie, dont son maître Casali lui rappelait quelquefois les tournures triviales pour lui montrer les pro-

grès de l'art nouveau. Les spectacles de la Comédie-Italienne lui plurent davantage. L'étendue de la voix de Cailleau le surprit, car cet éminent artiste aurait pu chanter également bien la haute-contre, la taille et la basse. Il fréquenta également le Théâtre-Français, où il étudia la belle diction. Philidor et Duni s'occupèrent en bons confrères de lui trouver un poëme. Marmontel lui donna *le Huron*, opéra comique en un acte, et, le 29 août 1768, Grétry fit par cet ouvrage son début sur la scène française. Cailleau, qui se défiait d'abord de la musique d'un jeune homme, bondit de joie quand il entendit le morceau : *Dans quel canton de l'Huronie*, et il fut assuré du succès de la pièce. Mme Laruette, Laruette son mari et Clairval secondèrent merveilleusement Cailleau, et l'opéra alla aux nues. Le lendemain, cinq auteurs de la Comédie-Italienne offraient au jeune débutant des ouvrages reçus pour qu'il les mît en musique. Voltaire, qui protégeait Grétry, lui envoya deux petits opéras, *le Baron d'Otrante* et *les Deux Tonneaux*, en le priant de les présenter comme l'œuvre d'un jeune inconnu. Les comédiens demandèrent que l'adolescent anonyme vînt à Paris pour faire les changements qu'on lui demanderait. Voltaire rit beaucoup, et la tentative en resta là.

L'année suivante, on joua *Lucile*, où Cailleau se surpassa, puis *le Tableau parlant*, qui ne réussit pas à la première représentation, mais qui conquit peu à peu la place honorable qu'il occupe dans le répertoire du compositeur liégeois. *Sylvain* eut la vogue de *Lucile*. *Zémire et Azor*, que l'on joua pendant l'automne de

1770, à Fontainebleau, fut le plus grand succès qu'eût encore obtenu Grétry. Les auteurs avaient confié le rôle d'Azor non pas cette fois à Cailleau, mais à Clairval, qui s'y montra parfait. La pièce, traduite dans toutes les langues, fit son tour d'Europe. La pastorale intitulée *la Rosière de Salency*, représentée à Fontainebleau en 1777, subit beaucoup de changements avant de se fixer au répertoire. On y applaudit le duo : *Colin, quel est mon crime?* et l'air : *Ma barque légère*. Après *la Fausse Magie*, *l'Amant jaloux, le Jugement de Midas*, *Aucassin et Nicolette* et *l'Épreuve villageoise*, nous arrivons à *Richard Cœur-de-Lion*, joué en 1785. On lit dans les *Essais de Grétry*, à propos de cet ouvrage : « Sedaine, en me communiquant son manuscrit, me disait : « J'ai déjà confié ce poëme à un musicien ; il » ne l'a point accepté parce qu'il croit ne pouvoir pas » faire assez bien une romance qui s'y trouve. » J'avoue que la romance m'inquiétait ; de même que mon confrère, je la fis de plusieurs manières, sans trouver ce que je cherchais, c'est-à-dire le vieux style capable de plaire aux modernes. La recherche que je fis pour choisir parmi toutes mes idées le chant qui existe se prolongea depuis onze heures du soir jusqu'au lendemain à quatre heures du matin. » Ayant sonné pendant cette nuit d'hiver pour avoir du feu, Grétry obtint de son domestique cette réponse sublime : « Vous devez avoir froid, Monsieur, car vous êtes toujours là à ne rien faire ! » Blondel fut rendu par Clairval d'une façon splendide. Philippe, qui jouait le Roi, s'étant trouvé enroué tout à coup, Grétry, très

inquiet, lui fit chanter quelques notes dans sa loge et lui dit pour le rassurer : « C'est bien là la voix d'un prisonnier : vous produirez l'effet que je désire. » Le dénoûment de la pièce, qui ne satisfaisait pas le public, fut changé plusieurs fois. Cent représentations de suite ne purent suffire à l'empressement de la foule. *Les Méprises par ressemblance*, *le Comte d'Albert*, *Raoul Barbebleue*, *Pierre le Grand*, *Guillaume Tell*, *Lisbeth*, *le Barbier de village*, prouvèrent que le compositeur liégeois avait dit son dernier mot dans *Richard*. Tout le monde a rendu justice à la vérité de la mélodie de Grétry et à l'intime liaison que le compositeur sut toujours établir entre les paroles et leur traduction musicale. Son orchestration n'est malheureusement pas à la hauteur de son chant. Il le reconnaît lui-même lorsqu'il se fait dire par Gluck, dans une page de ses *Essais* : « La nature vous donna le chant propre à la situation ; mais c'est aux dépens d'une harmonie plus sévère et plus compliquée que ce talent vous fut donné. » Grétry fut nommé membre de l'Institut en 1796 ; il mourut en 1813, à Montmorency, dans l'Ermitage de J.-J. Rousseau, qu'il avait acheté pour s'y retirer.

Dalayrac, qui travailla pendant vingt-huit ans pour l'Opéra-Comique, et qui ne produisit pas moins de cinquante-six ouvrages, continua la tradition de ses devanciers et donna, entre autres pièces applaudies : *Nina, ou la Folle par amour* (1786), *Renaud d'Ast* (1787), *les Petits Savoyards* (1789), *Camille, ou le Souterrain*, *Adolphe et Clara*, *Maison à vendre*, qui

firent les délices de nos pères à la fin du siècle dernier. *Picaros et Diego*, *Gulistan*, sont de notre siècle. Dalayrac fut l'ami de Grétry et l'aida souvent de ses conseils. Comme ses illustres prédécesseurs, Dalayrac ne se servit des ressources de l'orchestre que comme accompagnement du chant. Pour lui, le vrai mérite consistait dans une mélodie bien nette, traduisant le plus exactement possible les sentiments et la situation qu'elle est chargée d'exprimer. La *Camille* de Dalayrac n'en arrive pas moins à l'effet dramatique. La *Nina* émeut, sans ébranler les nerfs.

Méhul, l'auteur d'*Euphrosine et Coradin,* de *Stratonice*, d'*Ariodant*, de *l'Irato*, et le futur auteur de *Joseph*, opéra qui appartient à notre siècle, a plus d'élévation et moins de fécondité en nombre que les compositeurs auxquels il succéda. Méhul avait travaillé avec Gluck et puisé à l'école de ce grand maître quelque chose de sa puissance et de sa distinction. Il avait écrit sous la direction du compositeur allemand trois opéras, qu'il ne put faire représenter : la *Psyché*, sur un poëme de Voisenon, l'*Anacréon* et *Lausus et Lydie*. On lui reçut plus tard une *Cora* à l'Académie royale. Il était donc en pleine possession de son talent quand l'Opéra-Comique joua *Euphrosine et Coradin*. Le poëme d'Hoffmann était plein de longueurs qui amortirent le succès de la première représentation, mais on rendit tout d'abord justice à la musique. La partie dramatique parut empreinte d'énergie et de noblesse, sans que l'auteur franchît jamais les bornes de la passion vraie et des convenances théâtrales. L'instrumen-

tation sembla plus fortement conçue que celle de ses prédécesseurs, tout en écartant l'abus et le fouillis, et en conservant la pureté et la clarté du dessin harmonique. Un air et un quatuor firent la fortune de *Stratonice;* l'ouverture du *Jeune Henri* produit encore son effet, et *l'Irato*, qui parodie si bien le style et la gaîté des bouffons italiens qu'on l'attribua d'abord à Fiorelli, dépassa les bornes de l'enthousiasme habituel aux Français. Puisque Méhul fait si bien la musique italienne, disaient ses détracteurs pris en flagrant délit d'admiration, qu'il nous donne donc du Paisiello et jamais du Méhul !

Berton, Cherubini, Lesueur, Dezède Boïeldieu, Della-Maria et Nicolo Isouard commencèrent leur carrière musicale au XVIIIe siècle et la continuèrent au XIXe. *Montano et Stéphanie* et *le Délire*, joués en 1799, établirent la réputation de Berton, qui avait d'abord donné sans succès *l'Amant à l'épreuve* et *les Brouilleries* (1787-1790). Gavaudan avait parfaitement réussi dans les deux rôles que les auteurs lui avaient confiés : Montano, et le Fou du *Délire*. Un critique du temps blâme cependant « ses regards de côté, ses yeux blancs, ses mouvements convulsifs et cette pantomime des Petites-Maisons qui semble toujours la même. » Cherubini avait débuté, en 1788, par un opéra de *Démophon*, froidement accueilli ; l'ouverture est seule restée trois ans après son échec; le succès de *Lodoïska*, malgré la faiblesse du poëme, plaça Cherubini au rang des bons compositeurs. On s'extasia sur le style de cet opéra, sur ses nombreux chœurs, sur la verve

originale de ses chants passionnés. Le public se leva plusieurs fois pour saluer le triomphe de l'auteur. Avant de venir en France, Salvador Cherubini (né à Florence en 1760) avait fait représenter en Italie divers ouvrages, entre autres une *Armida*, au théâtre de Florence, un *Adriano in Siria*, à Livourne, un *Mesenzio* et un *Alessandro nelle Indie*. En Angleterre, il avait donné divers autres ouvrages italiens, et il était arrivé à Paris en 1786. Cherubini fit jouer en 1797 une *Médée*, que le poëme empêcha de réussir; *la Punition* (1799) ne plut pas davantage. Il faut arriver à notre siècle pour rencontrer *les Deux Journées*. Notons en passant que la *Médée* de Cherubuni, tombée à Paris, se joue encore à Londres.

La Caverne, de Lesueur, tirée d'un épisode de Gil Blas, date de 1793 et fut représentée au théâtre Feydeau, qui avait succédé à la salle Favart. L'ouverture de *la Caverne* est un morceau brillant et pittoresque. L'introduction, le trio, l'air de Gil Blas : *Ne doutez point de mon zèle*, plurent beaucoup au parterre, qui les salua de ses bravos. Mme Desbrosses joua merveilleusement le personnage de la vieille Léonarde. On critiqua la violence du rôle de Séraphine et le trop-plein de l'orchestre. Les chœurs furent trouvés superbes. L'ensemble de l'ouvrage, qui rappelait un peu l'école de Gluck, fut blâmé par ceux qui trouvaient ce système trop sérieux pour venir après Dalayrac et Grétry. Lesueur donna successivement, au théâtre Feydeau, *Télémaque et Calypso* (1796) et *Paul et Virginie*. C'est sous l'Empire que Lesueur fit

jouer ses deux grands opéras *le Barde* et *la Mort d'Adam*. Les opéras comiques de Dezède sont aujourd'hui bien oubliés ! Qui se souvient de *Julie*, d'*Alexis et Faustine*, et même de *Blaise et Babet ? La Mélomanie* de Champein, *l'Amoureux de quinze ans* de Martini, quelques jolies bagatelles de Gaveaux, le *Roméo* de Steibelt, ne subsistent plus que par leurs titres. Parmi les nombreux ouvrages de Kreutzer on ne se souvient guère que de *Lodoïska* et de *Paul et Virginie*. Et pourtant Kreutzer, qui, outre ses opéras comiques, donna à l'Académie royale *la Mort d'Abel*, est un musicien d'une grande valeur. L'air de *Caïn*, de ce dernier ouvrage, a quelque chose du souffle lyrique de Gluck.

En 1795, nous voyons le jeune Boïeldieu débuter par *la Dot de Suzette*, un petit acte modeste ; il donne ensuite *les Deux Lettres*, puis *la Famille suisse, Zoraïme et Zulnare, les Méprises espagnoles ;* tout ce bagage ne lui fait pas franchir les bornes d'une honnête médiocrité. Enfin, le 8 juin 1800, il fait représenter *Beniouski*, paroles d'Alexandre Duval, et c'est avec le XIXe siècle qu'il commence à établir sa renommée, qui grandira bientôt. Della-Maria, compositeur plein de grâce et d'élégance, se fait un nom à Feydeau, avec son *Prisonnier*, en 1798.

Ce n'est qu'au commencement de notre siècle que Nicolas Isouard, connu sous le nom de Nicolo, devient l'auteur du *Tonnelier*, de *Joconde* et de *Jeannot et Colin ;* jusque-là il s'était occupé d'affaires commerciales, et le démon de la musique s'était emparé

de lui pendant ses voyages en Italie. Ce n'est guère aussi qu'à l'époque de *l'Auberge de Bagnères* (1807) que se dessine la réputation de Catel. Son *Wallace* est de 1817. Nous retrouverons ces compositeurs dans l'ouvrage spécial que nous consacrerons aux contemporains.

Jusqu'en 1783, la Comédie-Italienne chanta l'opéra comique à l'Hôtel-de-Bourgogne, où elle s'était installée, après avoir joué successivement au Petit-Bourbon et au Palais-Royal. A la rentrée du 28 avril de la même année, elle prit possession de son nouveau théâtre, construit sur l'emplacement de l'hôtel Choiseul, et, en 1793, elle adopta le titre d'*Opéra-Comique national*. En 1791 s'était fondée la troupe de Feydeau ; les deux compagnies se réunirent en une seule le 12 avril 1801, ce qui constitua une troupe incomparable, où l'on voyait Elleviou, Martin, Gavaudan, Juliet, Solié, Le Sage et Moreau, à côté de Mmes Saint-Aubin, Dugazon, Le Sage, Gontier, Gavaudan et Desbrosses.

IX.

L'opéra en Allemagne, en Angleterre, en Espagne et en Russie.

Les musiciens de l'Académie royale de Paris pendirent J.-J. Rousseau en effigie après sa fameuse lettre où il affirmait qu'il n'existait pas de musique française. A la même époque, et même jusque vers la fin du XVIIIe siècle, l'auteur de la lettre en aurait pu dire autant de l'opéra allemand. C'est en effet une chose bizarre que les grands compositeurs allemands de cette époque qui ont écrit des opéras les aient écrits presque tous sur des paroles italiennes, dans la manière italienne et pour un public allemand qui n'admettait au théâtre que la musique italienne.

Nous avons vu le célèbre Hasse, l'élève du vieux Scarlatti, disant au président de Brosses : « Dieu vous garde d'entendre jamais d'autre musique que l'italienne ! » Hændel, le grand Hændel, que réclament à la fois les Allemands et les Anglais, n'écrivit que sept opéras sur des poëmes allemands. Il fit plus de soixante opéras ou oratorios sur des poëmes italiens et anglais. Presque tous les opéras de Haydn sont composés sur des paroles italiennes. Il n'a guère écrit en allemand que de petites pièces destinées au théâtre de marionnettes du jeune prince Esterhazy.

et *le Diable boiteux* pour le théâtre populaire de l'arlequin Curz, surnommé Bernardone.

Parmi les opéras de Mozart, les suivants sont seuls écrits sur un texte allemand : *die Zauber Flûte* (*la Flûte enchantée*), *die Entführung aus dem serail* (*l'Enlèvement au sérail*), *der Schauspieldirector* (*le Directeur de spectacle*), et une petite pièce, la première qu'il composa, en 1768, à l'âge de douze ans, et qui a pour titre *Bastien et Bastienne*. Les désagréments qu'il éprouva à Vienne pour son opéra de début *la Finta semplice*, qui ne fut pas même joué, décida Mozart à se rendre en Italie et à préférer la langue italienne, le théâtre italien et les chanteurs italiens à ce que l'Allemagne pouvait lui offrir de ressources. Les Milanais, enchantés du premier succès italien du jeune Wolfgang, l'adoptèrent et le surnommèrent *il Cavaliere filarmonico*.

Winter lui-même, plus allemand dans son style que ne le fut Mozart, composa une grande partie de ses ouvrages en italien et pour les Italiens. Il faut arriver à Weber et à Beethoven pour trouver le véritable opéra allemand, pur de tout mélange italien, et ces deux compositeurs appartiennent par leurs œuvres au XIXe siècle. Les auteurs purement allemands qui succédèrent à Kaïser, comme par exemple Georges-Philippe Telemann, de Magdebourg, qui composa plus de quarante opéras pour les théâtres de Hambourg, d'Eisenach et de Bayreuth, sont inconnus en dehors de leur pays.

Nous avons vu que les compositeurs et les chanteurs

italiens de quelque renommée étaient toujours engagés à de très hauts prix pour donner des représentations dans toutes les capitales de l'Europe. Il en était ainsi en Allemagne plus que partout ailleurs, car les cours royales, ducales et princières y étaient nombreuses. L'Empereur d'Allemagne avait non-seulement un théâtre italien et une troupe italienne à son compte, mais un poëte lauréat italien, qui se nomma Apostolo Zeno, puis Métastase, puis Da Ponte. C'est pour cette raison que les compositeurs allemands désireux de réussir allaient se former en Italie, pour revenir avec tous les bénéfices d'une éducation étrangère, qui seule pouvait les faire bien venir de leurs compatriotes.

Hasse avait chanté à Brunswick les rôles de ténor en 1722, sous la direction de Kaïser, l'un des rares maîtres allemands qui tentèrent de conserver à l'opéra son ancien type national. Hasse avait fait lui-même jouer à Brunswick son premier ouvrage dramatique, *Antigone*, le seul qu'il écrivît jamais sur un poëme allemand. Après un succès médiocre, il partit pour Naples, afin d'apprendre cet art de plaire qu'il savait ne pouvoir rencontrer que chez les Italiens. Farinelli et la Tesi exécutèrent si merveilleusement la sérénade qu'il composa, à peine arrivé à Naples, qu'il fut à l'instant même acclamé comme un maestro digne de l'école napolitaine, à laquelle il était venu demander des leçons. En trois années, Hasse fit successivement représenter, à Naples et à Venise, trois opéras dans la manière italienne, qui furent accueillis avec enthou-

siasme, et, l'année suivante, en 1730, il épousait la fameuse cantatrice Faustina Bordoni, ce qui acheva de l'italianiser. Il écrivit pour Dresde, en 1731, son *Alessandro nelle Indie*, et depuis il se partagea entre l'Italie et l'Allemagne, mais il resta toujours l'élève de Scarlatti et non le compatriote musical de Kaïser et de Matheson. Il produisit de la sorte une série de cinquante opéras, dans lesquels il s'appliqua toujours à faire briller le chant italien et le talent italien de sa femme, la Faustina Bordoni.

Haydn, comme Hasse, écrivit presque tous ses opéras sur des poëmes italiens. On n'a conservé de lui que l'*Armida*, l'*Orlando*, *la Vera Costanza*, *lo Speziale*, et l'*Orfeo*, écrit à Londres en 1794, la plupart de ses papiers ayant péri dans l'incendie de sa maison. On sait les titres de quelques autres opéras parmi ceux qu'avait composés Haydn : *la Contadina*, *l'Incontro improviso*, *la Pescatrice*, *il Mondo della luna*, *l'Isola disabitata*, *l'Infedeltà fedele*, *la Fedeltà premiata*, *Acide e Galatea*, *l'Infedeltà delusa*. Ajoutez à cette liste un petit opéra sur des paroles françaises, *Laurette*, que le maître avait destiné à un théâtre de Paris, en 1791. Haydn ne composa sur des paroles allemandes qu'une farce pour l'arlequin Curz, *le Diable boiteux*, et les sainètes que lui demanda le prince Esterhazy pour le théâtre de marionnettes de ses enfants. Ces compositions sont perdues ; on suppose qu'elles auront été brûlées dans l'incendie d'Eisenstadt. Elles avaient pour titre : *Philémon et Baucis*, le ballet des *Sorcières*, *Geneviève de Brabant*, *Didon*, *le Conseil des Dieux*,

l'Incendie (en deux actes), *le Voleur de pommes*, qui fut joué à Berlin, en 1791.

Les oratorios de Haydn, ses symphonies, ses sonates, ses concertos, ses quatuors sont regardés comme des chefs-d'œuvre, et le fil de la tradition ne s'est jamais rompu entre le public et les œuvres. Il n'en est pas de même des opéras. On ne peut réellement se faire une idée bien nette de la valeur de Haydn, comme compositeur dramatique, avec les lambeaux que le feu nous a laissés de son œuvre. Stendhal, en imprimant les lettres que lui adresse un correspondant qui assure avoir connu le maître, lui fait dire que Haydn avait conscience de sa médiocrité dans ce genre et qu'il avouait « que s'il avait pu passer quelques années en Italie, entendre les voix délicieuses et étudier les maîtres de l'école de Naples, il aurait aussi bien fait dans l'opéra que dans la musique instrumentale. » Mais, outre que les lettres publiées par Stendhal sont de source incertaine, il est douteux que ce fut là la pensée du consciencieux auteur de tant de belles choses. Assurément il n'eût pas écrit cette quantité d'ouvrages dramatiques s'il s'était cru impropre à ce genre de travail. Le style dramatique de Haydn, plus ou moins emprunté à l'école italienne de son temps, a dû nécessairement vieillir avec les œuvres de ses contemporains, tandis que, dans sa musique instrumentale et dans ses oratorios, il est resté lui-même, parce qu'il parlait non plus une langue de convention soumise à tous les caprices de la mode, mais la langue éternelle du génie, que comprennent tous les âges et tous les peuples.

Mozart, comme auteur dramatique, est-il bien lui-même un compositeur allemand ? Le jour où, n'ayant pu faire représenter à Vienne son petit intermède d'essai, *la Finta semplice*, il trouvait à Milan un accueil favorable et la commande d'un opéra avec une « *scrittura* de cent gigliati et le logement » (ce sont les termes d'une lettre du père de Mozart annonçant cette bonne fortune à sa femme), ce jour-là, dis je, le jeune Wolfgang était déjà à demi Italien. Il avait quatorze ans, on lui demandait un opéra, on lui accordait la somme de cent gigliati et le logement ; on lui donnait pour chanter sa pièce le ténor de *cartello*, Ettore, et la signora Catarina Gabrielli, le premier soprano de la troupe, l'une des plus illustres virtuoses de l'Italie, et, par surcroît, un gentilhomme de la ville, le comte Firmiani, régalait le maestrino d'une belle tabatière d'or garnie de vingt gigliati !

Le 26 décembre 1770, a lieu à Milan la première représentation de la pièce de Wolfgang, *Mithridate*, qui obtient un plein et universel succès. On crie de toutes parts : *Evviva il maestro! evviva il maestrino!* Comme on appelle Hasse *il Sassone*, et Galuppi *Buranello*, l'enfant prodige reçoit le sobriquet de *Cavaliere filarmonico*. L'Académie de Vérone l'admet parmi ses membres et lui envoie son diplôme. Le père Mozart écrit à la date du 12 janvier : « Dieu merci, l'opéra attire tellement de monde que le théâtre est journellement comble. » L'année suivante, une sérénade du maestrino exécutée à Milan efface un opéra de Hasse joué le même soir sur le même théâtre. L'Archiduc et

l'Archiduchesse d'Autriche se penchent hors de leur loge vers Mozart, à l'orchestre, en battant des mains et en criant à tue-tête : « Bravissimo, Maestro ! » Et le lendemain l'enfant écrit à sa sœur : « Fais-toi une belle robe pour les fêtes, et celle que tu as à Vienne, tu la porteras tous les jours. »

Le second opéra *seria* de Mozart fut également joué à Milan. *Lucio Silla* eut vingt-cinq représentations de suite, et, au printemps de 1773, Mozart est de retour à Salzbourg. Ce fut en janvier 1775 qu'il fit représenter à Munich son opéra *buffa*, la *Finta Giardiniera*, dont une romance est restée célèbre ; puis, le 29 janvier 1781, commence la période des grandes œuvres par *Idomeneo, re di Creta*, opéra en trois actes, écrit pour le théâtre de Munich, à la demande du Prince-Électeur. Mozart avait alors vingt-cinq ans. Il venait de quitter le service de l'archevêque de Salzbourg, à la suite d'une scène violente où l'irascible prélat l'avait traité de polisson, de coquin et de valet négligent, ainsi qu'il le raconte dans une lettre à son père. Le public allemand, qui veut ressaisir son compositeur et l'arracher à tout jamais à l'Italie, fait un succès d'enthousiasme à l'*Idomeneo*. Il couvre d'applaudissements la magnifique ouverture de cet ouvrage, le premier air : *Padre, parenti*, le final avec le chœur des Argonautes, le grand quatuor du deuxième acte et le chant des matelots : *Placido e il mare;* la scène du troisième acte entre le Roi et le Grand-Prêtre va aux nues. Wolfgang put encore se croire à Milan. De cet ouvrage date la grande personnalité de Mozart ; mais, dans une certaine me-

sure, il reste italien, c'est-à-dire qu'il ne cesse et qu'il ne cessera jamais d'être mélodique, sobre, net dans ses idées, facile à comprendre pour tous, et qu'il cachera toujours sa science profonde sous le charme de l'expression et de la suprême élégance. Tel est Mozart dans *Idoménée*, tel il sera dans ses autres ouvrages.

L'Enlèvement au sérail fut écrit, en 1782, sur un poëme allemand de Bretzner, par ordre de Joseph II, qui voulait essayer une réaction nationale dans la production de la musique. Cet opéra fut exécuté le 13 juillet, au théâtre de la Porte-de-Carinthie, par Mlles Cavalieri et Tayber et par MM. Fischer, Adamberger, Dauer et Walther. Mozart reçut pour prix de sa peine cinquante ducats, ce qui n'était pas cher pour une Majesté Impériale et Royale. Le jeune maestro dut soupirer en pensant aux cent gigliati du thêâtre de Milan et à la tabatière d'or du comte Firmiani.

L'Empereur, qui savait ne pas se ruiner à ce commerce, commanda à Mozart, sous le titre du *Directeur de spectacle*, un opéra comique en un acte et en allemand qui fut représenté à Schœnbrunn. Nous l'avons vu reproduit à Paris en 1856, sur le petit théâtre des Folies-Parisiennes, sous le titre de *l'Impresario*. *Le Nozze di Figaro* datent de 1786. C'est encore l'Empereur qui avait indiqué le sujet au musicien, mais cette fois il ne demanda pas qu'il fût écrit en allemand ; il laissa Mozart revenir à sa chère et sonore langue italienne Le père Mozart, toujours inquiet, craignait une cabale de Salieri, qui n'eut pas lieu, Dieu merci ! A la seconde

représentation, le public faisait bisser cinq morceaux, et sept à la troisième. Un petit duo fut répété trois fois. *Les Noces de Figaro* sont un chef-d'œuvre non-seulement comme musique, mais aussi comme entente dramatique et comme peinture de caractères. Jamais ailleurs que dans Mozart on n'avait vu ces nuances qui donnent une personnalité à chaque figure. Suzanne n'a pas le même style que la Comtesse, et Zerline diffère de toutes les deux. Le Comte, Bazile, et jusqu'à Mazetto, possèdent chacun sa physionomie et son allure à part. Figaro est peut-être un peu trop réfléchi pour bien représenter le persónnage de Beaumarchais, et le Figaro de Rossini approche beaucoup plus du modèle; mais, tel qu'est celui de Mozart, il est impossible de ne pas l'aimer et de ne pas trouver un charme inexprimable dans sa gaîté un peu douce, mais aimable et charmante. Quant à la partie de composition musicale, c'est un écrin de diamants; pas un de ces motifs si riches et si clairs, si compréhensibles, si lumineux pour tous, n'est sorti de la mémoire de ceux qui les ont entendus.

L'abbé Da Ponte eut une heureuse pensée le jour où, invité par l'Empereur à travailler en toute hâte à un nouveau libretto pour Mozart, il lui proposa le sujet de *Don Juan* et où il réserva pour Martini *l'Arbre de Diane*, autre opéra d'allure plus modeste. C'est à Prague que fut représenté pour la première fois l'incomparable *Don Juan*, le 29 octobre 1787; l'ouverture, si belle et si complète, ne fut composée que la veille de la première représentation. On sait que le

succès de ce chef-d'œuvre fut immense à Prague et très modéré à Vienne. Dans la capitale de la Bohême, lorsque l'auteur des *Nozze di Figaro* parut au clavecin, il fut acclamé unanimement par toute la salle. A Vienne, au contraire, *Don Juan* « ne fit aucun plaisir, » c'est l'auteur du poëme, l'abbé Da Ponte, qui l'assure dans ses *Mémoires*. « Tout le monde, dit-il, Mozart seul excepté, s'imagina que la pièce avait besoin d'être retouchée. Nous y fîmes des adjonctions, nous changeâmes divers morceaux ; une seconde fois, *Don Juan* ne fit aucun plaisir, ce qui n'empêcha pas l'Empereur de dire : « Cette œuvre est divine ; elle est » encore plus belle que *les Noces de Figaro;* mais ce » n'est pas un morceau pour mes Viennois. » Je répétai ces paroles à Mozart, qui, sans se déconcerter, me répondit : « Laissons leur le temps de la goûter. » Il ne s'est pas trompé : à chaque représentation le succès grandissait. Peu à peu les Viennois s'habituèrent à savourer ce morceau et à l'apprécier, et finirent par le goûter au point d'élever *Don Juan* au rang des chefs-d'œuvre dramatiques. »

La quatrième représentation de *Don Giovanni* fut donnée à Prague au bénéfice de Mozart. A son retour à Vienne, l'empereur Joseph le nomma musicien de la chambre impériale, avec huit cents florins d'appointements. Mozart, très pauvre et chargé de famille, disait à ce propos : « C'est trop pour ce que je fais, pas assez pour ce que je pourrais faire. » Bientôt il tomba dans une pénurie extrême, ainsi que l'atteste la lettre où il dit à M. Puchberg son ami : « J'aurais

besoin d'un ou deux milliers de florins pour sortir de la gêne. C'est un emprunt dont je payerai l'intérêt. Dans le cas où vous n'auriez pas assez d'argent disponible en ce moment, soyez assez bon pour m'avancer de quoi payer mon propriétaire : ce serait pour quelques jours seulement. » Il dit dans une autre lettre : « Certes, je ne composerai plus d'opéras pour recevoir cent ducats. » C'est en effet cent ducats que Guardasoni compta à Mozart pour son *Don Juan*. La *Flûte enchantée*, représentée à Vienne le 30 septembre 1791, ne lui rapporta pas un florin, parce qu'il fut trompé par l'impresario. Ainsi donc, une vie de labeur incessante, les leçons qu'il donnait jusqu'à deux heures de l'après-midi, ses concerts, la vente de ses morceaux et ses droits comme compositeur dramatique ne pouvaient suffire à faire vivre dans une honnête aisance un homme de génie à qui l'on devait déjà *Idoménée*, *les Noces de Figaro* et *Don Juan !* Outre cela, il se voyait en butte aux cabales. Haydn, interpellé dans un salon de Vienne où l'on rabaissait le mérite de *Don Juan*, répondait très haut que Mozart était le plus grand compositeur du monde entier. Nissen donne ainsi la distribution du *Don Giovanni* à Prague : Don Giovanni : L. Bassi; Dona Anna : la signora Saporiti; Donna Elvira : Cat. Micelli; Don Ottavio : Baglioni; Leporello : Ponziani; Masetto : Lolli; Zerlina : la signora Bondini. A Prague, pour satisfaire tout le monde, on joua *Don Juan* en italien, en allemand et en tchèque.

La nullité du libretto de *Cosi fan tutte*, opéra repré-

senté à Vienne en 1790, n'avait pu empêcher le succès de cette charmante partition, qui contient un magnifique trio et le joli air : *Smanie implacabili*. Puis vint *la Flûte enchantée*, que le directeur Schikaneder pria Mozart d'écrire dans le goût des Viennois. L'ouvrage fut fait, copié et donné en quelques semaines. *La Clemenza di Tito*, le dernier ouvrage dramatique de Mozart, qui fut joué à Prague le 5 septembre 1791, trois mois, jour pour jour, avant la mort de l'auteur, ne demanda à l'illustre maître que dix-huit journées de travail. Il ne produisit pas l'effet électrique des *Noces* et de *Don Juan*, même à Prague, où Mozart était adoré. Cette partition manque de morceaux développés, et une certaine teinte de tristesse, ou tout au moins de mélancolie, semble répandue sur tout l'ouvrage. Mentionnons aussi pour mémoire une petite pièce, *l'Oca del Cairo*, restée inachevée, et que MM. Wilder et Constantin ont fait représenter récemment au théâtre des *Fantaisies-Parisiennes*.

Le génie de Mozart est partout dans son œuvre, aussi bien dans ses *lieder*, dans ses sonates, dans ses concertos, que dans ses opéras; mais c'est sous cette dernière forme qu'il semble avoir résumé sa plus grande perfection. On ne discute pas de tels ouvrages, il suffit de les citer. L'infortuné maître mourut à trente-cinq ans, au moment où il pouvait espérer une vie tranquille, à l'abri des créanciers et des spéculateurs infidèles. « Ainsi, disait-il couché sur son lit de mort, il faut me séparer de ma femme et de mes pauvres enfants au moment où je

suis en état de pourvoir à leur existence ! » Mozart ne laissa aucune fortune. Sa veuve eut toutes les peines du monde à obtenir de l'empereur Léopold une pension de 260 florins pour elle et ses deux fils survivants Le Souverain oublia ainsi l'enfant sublime qu'avaient caressé Marie-Thérèse et Marie-Antoinette, et le merveilleux jeune homme qui laissait à l'Allemagne et au monde l'héritage d'un nom immortel.

Les opéras de Winter sont les plus allemands de ceux que nous avons mentionnés, quoique presque tous soient écrits sur des poëmes italiens. *Armida*, *Cora e Alonzo*, *Leonardo*, *Elena e Paride*, *Antigone*, établirent d'abord la réputation de ce compositeur, qui ne devint célèbre que lorsqu'il eut produit *le Labyrinthe*, *Marie de Montalban* et *le Sacrifice interrompu*.

Dans les premières années du XIXe siècle, Winter fit représenter à Paris un *Tamerlan* en trois actes, qui contient un bel air de basse; puis il donna une *Calypso*, une *Proserpine*, une *Zaïre*, un *Castor* et trois ballets.

La musique dramatique de l'Angleterre au XVIIIe siècle est tout entière dans les opéras et dans les oratorios de Hændel. Hændel est à la vérité un Allemand, né à Halle, en Saxe; mais c'est en Angleterre qu'il fit sa fortune, comme musicien et comme directeur de spectacle. Nous le rencontrons d'abord, en 1703, au théâtre de Hambourg, le seul bon théâtre de l'Allemagne, lié d'amitié avec Telemann et Matheson. De second violon à l'orchestre il passa au clavecin et parvint à faire

exécuter ses deux premiers opéras allemands, *Almira* et *Néron*.

Rodrigo est son premier opéra italien, en 1708. On le joua à la cour de Florence, et l'année suivante on représenta à Venise son *Agrippa*. Il va à Rome, revient à Florence, puis fait quelque séjour à Hanovre. Enfin, en décembre 1710, il entreprend un premier voyage à Londres, et donne son *Rinaldo* au théâtre de Hay-Market. Après une absence de quelques mois, il revient à Londres, où il retrouve l'Électeur de Hanovre, roi d'Angleterre, sous le nom de George Ier. C'est alors que Hændel se fixe définitivement sur le sol anglais. Le comte de Burling lui offre l'hospitalité, le duc de Chandos le prend pour maître de chapelle ; c'est chez ce Lord qu'il écrit sa pastorale anglaise d'*Acis et Galatée*, sur un poëme de Gay. Habile et actif, Hændel monte un théâtre d'opéra italien par souscriptions et s'en fait le directeur. Son premier acte d'administration est d'engager le Senesino, sopraniste alors en grande réputation. De 1720 à 1726, Hændel compose six opéras. La Faustina Bordoni, la femme de Hasse, est aussi engagée par lui, ainsi que la Strada. Il donne en 1729 son *Lotario*; en 1730, *Partenope*, et, les deux années suivantes, *Porus* et *Sosarme*. C'est en 1753 qu'il fait jouer son oratorio de *Debora*, pour lequel il augmente le prix des places. Il prend alors le théâtre à son compte et va recruter en Italie ce qu'il trouve de mieux en artistes. Farinelli et Senesino, sous la direction de Porpora, lui font une terrible concurrence, et il est obligé de

quitter son théâtre et d'écrire pour Covent-Garden. Les recettes de ses opéras faiblissant, il revient alors aux oratorios. C'est en 1742 qu'il compose son admirable *Messie*, et, quelques années après son triomphe, il devient aveugle. Comme contrapontiste et comme artiste inspiré, Hændel est sans contredit l'un des plus grands maîtres qui aient existé. Personne n'a jamais entendu mieux que lui l'emploi des masses chorales, et il marche de pair sur ce point avec le grand Sébastien Bach.

L'Espagne vécut, à cette époque, sur le répertoire des opéras italiens. En 1768, pourtant, on essaya la création d'un opéra héroïque national. Don Antonio Rodriguez de Hita donna une *Briséis*, poëme de La Cruz, qui fut mal accueillie du public, et, après cet essai manqué, il fallut en revenir aux opéras comiques ordinaires, aux zarzuelas et à quelques traductions d'opéras bouffons italiens, dont on supprima toutefois le récitatif. Il y avait des troupes chantantes italiennes non-seulement à Madrid, mais à Cadix, à Barcelonne, à Saragosse, à Carthagène et à Bilbao. En Espagne comme partout, point de salut hors de la musique italienne. La Russie eut aussi son théâtre d'opéra italien où furent engagés les meilleurs artistes. Sarti, le maître de Cherubini, fut, en 1784, directeur de la musique à la cour de Russie. Il fit jouer son *Armida* sur le théâtre de Pétersbourg, pour lequel il avait engagé le célèbre chanteur Marchesi et la Todi. Paisiello et Cimarosa avaient aussi fait représenter plusieurs opéras sur le théâtre de l'impératrice Catherine.

Telles sont les phases de l'histoire de l'opéra en Europe au XVIIIe siècle. Je n'ai pu que les indiquer avec le plus de clarté et de méthode qu'il m'a été possible ; les bornes de cet ouvrage ne me permettaient pas un plus long développement de la partie musicale.

CHAPITRE XXXIX.

—

XVIII[e] SIÈCLE.

—

THÉATRE ITALIEN.

I.

Le XVIII[e] siècle a été signalé par tous les critiques comme une renaissance passagère du théâtre en Italie. Ce siècle a produit en effet Métastase, Goldoni, Gozzi et Alfieri. Nous avons vu quelles furent les qualités de Métastase et son influence sur les destinées du drame lyrique ; voyons maintenant les modifications qu'apportèrent Goldoni et Carlo Gozzi dans la comédie banale des *secentisti*, et l'effort que tenta Vittorio Alfieri pour rendre à la tragédie épuisée la vigueur qu'elle avait perdue depuis un siècle.

II.

Goldoni.

Goldoni a écrit des mémoires où il raconte l'histoire de sa vie aventureuse et de ses compositions drama-

tiques. Nous le voyons déserter les cours de philosophie de la ville de Rimini pour suivre en barque des comédiens qui l'emmenèrent à Chiozza, petite ville de la lagune vénitienne. Là il retrouve son père, qui le place à Venise chez un procureur comme quatrième clerc. Il quitte bientôt Venise pour Milan, et, quand il devrait achever ses études de droit, nous le rencontrons tout à coup directeur d'une troupe de comédiens nomades ; puis il endosse la robe d'avocat à Pise, et il prend de nouveau congé de la chicane pour suivre comme poëte en titre une compagnie dramatique. L'impresario Medebac, après diverses tournées en province, se fixe enfin à Venise, où il prend en location le théâtre Sant'Angelo. C'est à cette époque que commence la réputation du jeune avocat vénitien, qui, se trompant sur sa véritable vocation, avait d'abord donné à plein collier dans la tragédie et dans la tragi-comédie, genre auquel ne convenait pas son style trop peu élevé et assez incorrect. Il avait donné en province un *Bélisaire;* une *Griselda*, à Venise; un *Renaud de Montauban*, un *Henri de Sicile;* un opéra sérieux de *Gustave Vasa ;* un autre opéra intitulé *Oronte*, *roi des Scythes.* Son début au théâtre Sant'-Angelo, dirigé par Medebac, se fit avec *l'Homme prudent* et *les Deux Jumeaux vénitiens*, qui obtinrent un succès complet, quoique ce fussent encore là de très médiocres pièces. Mais les masques mêlés à l'action dramatique gagnèrent la cause de l'avocat, qui aurait été perdue sans eux. Darbès, illustre comique dans ce genre national, fit merveille dans le double rôle de

Tonino et de Zannetto de *i Due Gemelli di Bergamo*. Goldoni a écrit deux cent onze pièces, imprimées dans ses œuvres, sans compter celles qui sont restées en manuscrit. L'œuvre imprimée contient cent vingt comédies et quatre-vingt-onze drames, tragédies, tragi-comédies et drames lyriques. Goldoni composa jusqu'à seize pièces par année et par engagement, d'abord pour Medebac, puis pour les comédiens sociétaires du théâtre San-Luca de Venise, quand il se fut brouillé avec l'impresario de Sant'Angelo.

La réforme que rêvait Goldoni, c'était l'abolition de la comédie improvisée, à laquelle il voulait substituer la comédie écrite. Il se servait bien encore des quatre masques vénitiens, Pantalon, Brighella, Tartaglia, Truffaldini, qu'il introduisait avec leurs costumes traditionnels dans certains de ses ouvrages; mais il tendait de plus en plus à se débarrasser de cette dernière attache, et il osait annoncer des comédies sans masques. C'est alors que la cabale commença à l'attaquer vertement et que le comte Carlo Gozzi se déclara son ennemi et le ridiculisa dans ses pièces *fiabesques*, ainsi que l'abbé Chiari, accusé lui aussi de vouloir ruiner la scène nationale pour y implanter la comédie larmoyante importée de Paris. Quand on a seulement parcouru le nombreux répertoire de celui qu'on n'a pas craint de surnommer le *Molière italien*, on trouve bientôt à rabattre des éloges que les étrangers, aussi bien que les compatriotes de Goldoni, lui ont si facilement accordés. Cette critique ne signifie pas pourtant que Goldoni soit un homme sans valeur.

En débarrassant son œuvre de toutes les productions industrielles qui représentent l'accomplissement des obligations de son contrat avec les directeurs, il reste quinze ou vingt pièces qui, sans être précisément des chefs-d'œuvre, contiennent de charmantes scènes et montrent un grand esprit d'observation des mœurs de son temps et de son pays. Ces observations, il est vrai, sont superficielles et s'attachent à de petits travers locaux, plutôt qu'à des caractères bien marqués. Quand Goldoni s'adresse aux grandes études, comme *l'Avare*, *le Prodigue*, *le Flatteur*, *le Joueur*, *l'Imposteur*, il ne produit que des comédies d'intrigue, où les aventures sont même assez clair-semées. Pas une scène créée et sortant des entrailles du sujet ne vient frapper l'esprit du lecteur. Ainsi *le Prodigue* de Goldoni est un jeune élégant vénitien dont tout le luxe consiste à posséder une maison de campagne sur la Brenta, à y recevoir une dizaine d'amis et à tuer le temps au café les jours où il ne lui vient aucun convive. Cette conduite, qui passerait aujourd'hui pour exemplaire, le mène à une gêne momentanée qui lui fait prendre le parti de se marier et d'abandonner l'administration de ses biens à sa femme. *L'Indifférent*, autre comédie de caractère, nous montre un certain chevalier Ansaldo qui a hérité, sans grande émotion, d'une belle fortune qu'un oncle lui a laissée. Il a plus de domestiques qu'auparavant : voilà tout le changement dont il s'aperçoit. Il déclare que jamais la passion ne dérangera l'équilibre de son humeur. Le comte Policastro, proche parent d'Ansaldo, arrive

chez le jeune homme avec sa fille. Un testament de l'oncle défunt déclare qu'un mariage doit avoir lieu entre Ansaldo et la jeune Comtesse, et que celui des deux cousins qui refusera cette union se verra déchu de l'héritage. C'est, comme on voit, le fond de la comédie du *Legs* de Marivaux. Mais ici l'indifférent épousera qui l'on voudra, et c'est la Comtesse qui est obligée de déclarer qu'elle ne se mariera pas. Toutefois Ansaldo est trop galant homme pour profiter de ses avantages, et il déclare à son tour à sa cousine qu'il lui abandonne la moitié de l'héritage, quoique par son refus il lui soit bien acquis tout entier. *L'Avare fastueux* n'est pas non plus autre chose qu'un roman dialogué. Le Comte de Casteldoro veut doubler sa fortune en épousant une héritière, et, pour éblouir les yeux de la famille, il commande un festin somptueux. Il se fait fabriquer un habillement tout couvert d'or, que le tailleur s'engage tacitement à reprendre, moyennant une indemnité, le lendemain des noces. Le joaillier prête pour 200,000 fr. de diamants, qui représentent une location plutôt qu'une vente. La fille du Marquis del Bosco refuse la main de notre avare fastueux, qui se rejette sur une fiancée possédant 100,000 écus de dot; mais la demoiselle s'est amourachée du Chevalier fils du Marquis del Bosco, et, quand l'avare se retourne vers une vieille veuve riche qu'il gardait en réserve, il se voit privé de cette dernière ressource, car elle le refuse aussi, et il est quitte pour la dépense qu'il a faite.

Le Joueur n'est pas conçu plus largement. Placé

entre deux jeunes filles et une veuve un peu mûre, il va de l'une à l'autre, mais il est partout repoussé. Pour ne pas trop attrister le dénoûment, l'une des jeunes filles promet au coupable qu'elle lui donnera sa main si une année entière passe sans qu'il ait joué un ducat.

Lorsque l'observation de Goldoni porte sur les demi-caractères et sur les travers du jour, elle arrive à un résultat beaucoup meilleur, et c'est là que l'on peut reconnaître la véritable nature de son talent. Rien ne peint mieux le rigorisme nobiliaire des femmes italiennes du dernier siècle que certaines pièces de mœurs, comme, par exemple, *le Donne puntigliose* (*les Femmes pointilleuses ou formalistes*). Donna Rosaura et son mari Flerindo Aretusi, gros marchands enrichis et retirés dans une villa de Castellamar, font un voyage à Palerme. L'ambition de Donna Rosaura est de se faire accepter dans une réunion de dames de qualité. Un certain comte Lelio, qui a plus de quartiers de noblesse que de quartiers de rente, propose à la riche marchande de la présenter à la comtesse Beatrice, qui reçoit chez elle la fleur des grandes dames et qui se chargera de la faire accueillir. La Comtesse est charmante et bien élevée ; seulement, comme elle est un peu besoigneuse et comme ses toilettes la ruinent, Donna Rosaura devra, très délicatement, lui faire accepter une bourse de cent doublons d'Espagne. « Comment arriver à une pareille offre, qui pourrait la blesser ? — Le moyen est bien simple, répond le comte Lelio : vous engagerez avec elle un pari qui sera

perdu d'avance ; vous direz, par exemple, qu'il est telle heure ; elle soutiendra qu'il en est une autre ; vous me prendrez pour juge : je tirerai ma montre, et la Comtesse aura gagné. Seulement, comme ma montre est à cette heure chez l'horloger, vous aurez l'obligeance de me prêter la vôtre. »

Inutile d'ajouter que le comte Lelio a l'habitude de ne jamais rendre ce qu'il emprunte. Donna Rosaura a donc une première entrevue avec la Comtesse, et elle perd son pari, ainsi qu'il a été convenu. La Comtesse l'invite à venir à son cercle du lendemain ; Rosaura s'y rencontre avec la comtesse Eleonora et la comtesse Clarice, qui, apprenant qu'on les a compromises avec une bourgeoise, lui font mille impertinences couvertes et finissent par demander leurs voitures. La comtesse Beatrice calme le chagrin de sa protégée en l'invitant pour le lendemain à une soirée de gala, suivie d'un bal, où les deux Comtesses lui adresseront des excuses. Mais, au lieu d'excuses, ce sont de nouvelles impertinences qu'elle reçoit, et elle sort furieuse, jurant de tirer vengeance de tant d'affronts. Sa vengeance consiste dans la révélation du don de cent doublons dont elle a acheté la protection de Beatrice. Elle raconte en même temps la façon tout à fait galante avec laquelle le comte Lelio s'est approprié la montre d'or et la belle chaîne qu'il porte. Les Comtesses poussent des cris d'horreur ; elles font une collecte dans le noble cercle pour renvoyer à Donna Rosaura les cent doublons qu'on lui a escroqués, et de leur vie elles ne reverront ni Beatrice ni Lelio.

Les comédies intitulées *la Femme extravagante*, *la Femme vindicative*, *la Femme volage*, *la Brave Femme*, *la Femme forte*, *la Femme d'affaires*, *les Femmes jalouses*, *les Femmes de bonne humeur*, offrent quelques bons détails d'observation de mœurs et de caractère; mais la combinaison de ces actions amène peu de scènes comiques et peu de situations intéressantes. Ce sont des pièces faites sur un bon modèle, mais auxquelles l'invention créatrice manque absolument. Donna Livia est bien une femme extravagante, car sa conduite avec son oncle, sa belle-sœur et Rinaldo, son prétendu, ne lui mérite pas un autre nom; mais cette série d'impertinences auxquelles elle se livre n'offre vraiment aucun attrait. Elle reconnaît à la fin ses erreurs, et elle promet de se corriger; mais rien n'efface l'impression reçue. La servante Corallina, qui représente *la femme vindicative*, veut perdre une jeune fille innocente pour se venger d'un vieillard atrabilaire, et, par sa conduite comme par ses remords tardifs, elle tombe dans le mélodrame le plus vulgaire du monde. *La Femme changeante* rompt par caprice avec ses trois prétendus et finit par rester fille, à son grand chagrin. « C'est mon châtiment, dit-elle : vouloir tout et n'avoir rien, changer et ne se décider jamais, et, finalement, vouloir être constante quand il n'est plus temps. »

La Brave Femme n'est autre chose qu'une intrigante qui s'introduit dans la maison d'un docteur de Bologne sous les habits d'une fille de service, et qui trouve moyen de gouverner toute la famille en flattant

chacun selon ses goûts. Elle obtient la main de Florindo, le fils du docteur, qu'elle avait connu quand il étudiait le droit à Pavie, et elle s'installe dans le salon, au lieu de retourner à l'office. Donna Giulia, *la femme d'affaires*, n'est pas moins avisée que la servante du docteur bolonais. Son talent consiste à conclure l'union de deux amoureux, après avoir marié à un poëte affamé la rivale qui faisait le sujet de la brouille.

Les meilleures comédies de Goldoni dans ce genre de reproduction des mœurs locales sont ses quatre pièces sur la manie des Italiens du XVIIIe siècle pour *la villeggiature*. Chacun voulait avoir sa maison de campagne. Là, on tenait table ouverte et l'on jouait plus dangereusement qu'au *ridotto*, car on pouvait engager des sommes qu'on ne possédait pas, s'il plaisait au banquier du pharaon de vous ouvrir un crédit. Dans la première de ces comédies, Goldoni nous montre les intrigues qui s'ourdissent entre les dames et les galants invités chez Don Gasparo et Donna Lavinia sa femme, la jalousie qui s'en mêle, les rencontres imprévues, les disputes, les brouilles, et enfin le départ pour la ville. La seconde de ces pièces, *la Manie de la villeggiature*, n'est pas la suite de la précédente. Elle ouvre une autre série de trois nouvelles comédies sur le même sujet. Celle-ci nous conduit chez Filippo, un riche Florentin qui possède une villa à Montenero, près de Livourne, et qui emmène avec lui, pour passer la belle saison, outre sa fille Giacinta, une foule de parents et d'amis. Ce Filippo a pour voisin de campagne un certain Leonardo et sa sœur Vittoria, fort à

court d'argent, et qui pourtant veulent lutter de luxe avec tout le monde. Les voisins se lient d'amitié. Leonardo et Giacinta ne se parlent pas sans se plaire. La seconde partie du roman, intitulée *le Avventure della villeggiatura*, nous montre les assiduités de Leonardo près de la belle Giacinta, la passion dont s'éprend la jeune fille pour un nouvel amoureux, lequel devait épouser Vittoria, la sœur de Leonardo, et enfin le départ de Leonardo, qui emmène avec lui sa sœur et son futur beau-frère pour mettre fin à cette situation difficile. La troisième partie, *il Ritorno della villeggiatura*, conclut le roman de la manière suivante : Leonardo et sa sœur Vittoria, de retour à la ville, sont assiégés par les créanciers, à qui vainement ils demandent quelque temps pour les satisfaire, car ils ne sont pas tout à fait ruinés. Giacinta oublie alors son caprice et vient offrir sa main et sa fortune à Leonardo, tandis que Guglielmo, l'amoureux de Giacinta, tient la parole qu'il a donnée à Vittoria. Ce double ménage se sépare. Guglielmo reste à Livourne, et le mari de Giacinta part avec sa femme pour Gênes.

Les comédies écrites en dialecte vénitien forment une classe à part dans le répertoire de Goldoni. Ces comédies sont : *le Massere* (*les Servantes*), *le Baruffe Chiozzotte* (*les Batteries de Chiozza*), *i Rusteghi* (*les Balourds*), *i Morbinosi*, *le Morbinose* (*les Gens qui aiment à se divertir*), *il Campiello* (*la Place publique*), *Sior Todero Brontolon*, *la Dernière Soirée de carnaval*, *Chi la fà l'aspetta*, *la Putta onorata*, *la Buona Moglie*.

Le Massere, ou *les Servantes de Venise*, ont par contrat un jour de liberté pendant le carnaval pour se divertir. Elles refuseraient toute condition où l'on voudrait leur ôter ce privilége. C'est sur cet usage national que Goldoni a basé l'action de sa pièce. L'intrigue n'en est pas compliquée. Elle se borne au don d'une bague que le seigneur Raimondo fait à sa voisine Dorotea par l'entremise de Zanetta, servante de la dame. Dorotea entre en colère quand Zanetta lui montre la bague ; la rusée *massera* prétend alors que ce bijou est à vendre et qu'on peut l'avoir pour trois sequins. Comme il en vaut seize, Dorotea s'empresse de remettre les trois sequins à sa servante, qui garde l'argent pour elle, puisque ainsi tout le monde sera satisfait. Mais la femme de Raimondo reconnaît sa bague au doigt de la voisine à qui elle vient faire une visite, et toutes deux courent à l'hôtellerie, où les *massere* sont réunies dans un bal masqué. Là on s'explique, et l'époux coupable, qui danse sans le savoir avec les servantes, qu'il n'a pas reconnues sous le masque, est confondu par sa femme et par Dorotea. Un ton de bonne humeur et un dialogue amusant qui résume toutes les grâces du dialecte vénitien donnent un piquant caractère à ces *massere*, depuis la rusée Zanetta jusqu'à la vieille Donna Rosega, duègue de la signora Costanza. Gnese, servante du seigneur Biasico ; Meneghina ; Anzoletto, garçon de magasin ; Momolo, mitron de boulangerie, sont des silhouettes très récréatives.

Le Donne di casa soa, c'est-à-dire *les Ménagères*,

sont représentées par la siora Anzola et la siora Betta, qui prétendent que les hommes ne sont bons à rien dans un ménage. Betta ne met le pied dehors que pour acheter ce dont elle a besoin. Anzola file elle-même sa toile, qui ne lui revient ainsi qu'à trente-six sous la brasse. Elle paye ses servantes cinq livres par mois, et elles travaillent du matin au soir. Elle veut marier sa belle-sœur Checca ; il y a pourtant une difficulté : Checca n'a pas de dot ; mais Anzola a découvert un jeune homme honorable et riche qui la prendra sans argent. Checca ne répond pas, mais elle est désolée, car elle aime Tonin, beau jeune homme qu'elle a vu à son balcon, qui la salue chaque fois qu'elle passe, et qui se montre en toute occasion très poli pour elle. Ce Tonin aimé en secret par Checca se trouve être le prétendu mystérieux qu'Anzola lui destine, le fils d'un marchand levantin que son père veut emmener à Corfou pour le marier. Checca, qui ignore cette confusion de prétendus, dit au jeune homme qui vient lui parler à son balcon que jamais elle n'épousera un Levantin, dût-il la dorer avec de l'or de sequin. L'arrivée du père de Tonin met fin à la scène, et, en apercevant l'homme à fourrures, Checca ferme brusquement sa jalousie. Cette erreur de personnes ne saurait durer longtemps ; l'auteur la prolonge pourtant jusqu'au cinquième acte, quand le dénoûment de la pièce viendrait parfaitement à la fin du troisième, puisque personne ne s'oppose à l'union des deux amants.

Les Batteries de Chiozza (*le Baruffe Chiozzotte*)

reproduisent des mœurs et un langage encore plus exceptionnels. Toni, le patron d'une tartane de pêche, sa femme Pasqua, sa sœur Lucietta, le batelier Toffolo, le jeune pêcheur Beppo et Titta-Nane se disputent sur le port et en viennent des injures aux coups. Toffolo jette des pierres au patron Toni ; l'un ouvre son couteau, l'autre s'arme de son pistolet. On les arrête, et ils sont conduits à la chancellerie criminelle ; mais tout s'arrange par le mariage de Titta-Nane avec Lucietta, sœur du patron Toni, qui pardonne à son gendre et retire sa plainte ; et Beppo, l'autre pêcheur compromis dans la rixe, épouse Orsetta, la fille du patron Fortunato. Le coadjuteur du chancelier criminel ordonne qu'on servira des rafraîchissements et qu'on fera venir des violons pour célébrer la réconciliation générale. « Oui, dit Lucietta, amusons-nous, puisque nous voici mariés ; mais que l'on n'aille pas croire ici que toutes les femmes de Chiozza sont querelleuses et méchantes : cette aventure a été un pur accident. Nous sommes des femmes de bien, mais nous sommes gaies, et nous voulons danser. »

I Rusteghi sont quatre Vénitiens balourds, dont trois sont dominés par leurs femmes : Margherita est colère, Marina est d'un esprit borné ; Felicita, douée d'un jugement très net et très sain, fait de son placide époux tout ce qu'elle veut ; elle parvient même à mener à sa guise les trois amis de son mari, qui lui obéissent aveuglément. Elle établit leurs enfants et reçoit les remercîments de tous. Ils conviennent qu'à l'avenir ils seront moins rustauds, qu'ils s'habilleront

plus décemment, et qu'enfin, pour vivre bien avec leurs femmes, ils seront des hommes et non des sauvages ; il faut qu'ils aiment s'ils veulent être aimés.

I Morbinosi, c'est-à-dire *les Hommes de bonne humeur*, sont la représentation au naturel d'une fête qui eut lieu dans le jardin de l'île de la Zuecca, fête à laquelle assista Goldoni et qui réunit cent vingt personnes à la même table. Tout le mérite de cette bagatelle consistait naturellement dans le sel des détails locaux et dans la gaîté du dialecte. Goldoni donna, l'année suivante, pour pendant à son tableau des noces vénitiennes, *le Morbinose* (*les Femmes de bonne humeur*). La pièce ne contient qu'un seul personnage étranger à Venise ; le langage toscan qu'il parle sert à l'auteur de contraste avec le dialecte national. Les Vénitiennes se moquent à qui mieux mieux du style affecté et maniéré de ce descendant du Dante, et elles profitent du carnaval pour lui jouer mille tours. Le seigneur Ferdinand, d'abord bafoué par ces dames, finit par inspirer de l'amour à l'une d'elles, et il se fixe pour toujours dans la cité des Doges.

Il Campiello est une pièce populaire se passant sur la place publique dont la pièce porte le nom. Ce n'est guère une action dramatique, mais une série de portraits fort piquants. Dans *Sior Todero Brontolon*, Goldoni a voulu retracer le portrait d'un vieillard brutal et disgracieux que tout le monde avait connu à Venise. Cette caricature, tout à fait locale, n'a pas grand sens par elle-même, non plus que *la Dernière Soirée de carnaval*, pièce qui servit à l'auteur pour adresser ses adieux au

public lorsqu'il quitta Venise, en 1761. C'est moins une comédie de carnaval que la pièce intitulée *Chi la fà l'aspetta*. Cette action, qui se passe dans la famille du courtier Gasparo, et qui met en scène un marchand de joaillerie fausse et divers autres personnages, n'offre rien de bien intrigué ni de bien amusant. *La putta onorata,* qui complète la série des ouvrages écrits en dialecte vénitien, est une espèce de drame sur un sujet bien rebattu de nos jours. C'est l'histoire d'une fille du peuple nommée Bettina, qui résiste à la séduction d'un grand seigneur ; elle reçoit la récompense de sa bonne conduite en épousant celui qu'elle aime, lequel se trouve riche par la déclaration d'une nourrice qui avoue l'avoir donné comme son fils, quand il était celui du millionnaire Pantalon de' Bisognosi. La pièce est égayée par des scènes épisodiques de gondoliers qui reproduisent avec fidélité la conversation de ces joyeux personnages. Au second acte, Manego et Nane, conduisant des voyageurs dans leurs gondoles, se disputent à qui débarquera le premier :

« Tire en arrière, j'ai trois personnes dans ma gondole. — Si tu en as trois, j'en ai cinq. — Cinq ou six, cède-moi la place. — J'ai plus de cinquante barques derrière moi. — Allons, faut-il vous apprendre votre devoir ? — A moi, tu voudrais m'enseigner mon métier? à moi qui, depuis vingt ans, concours dans les régates ? — Je te dis que c'est à toi d'aller en arrière ; si tu n'étais pas plus vieux que moi, je t'y contraindrais à coups de rame. — Avec ce museau? — Oui. — Allons, va ramer sur les bateaux de marchandises ! —

Et toi sur les galiotes ! — Es-tu de Caverzere ou de Palestrina, dindon ? — Veux-tu jouter ?... — Allons, me fais-tu une place ? — Non, je reste là jusqu'à demain. — Je ne bouge pas non plus. »

Les gondoliers plantent leurs rames au fond de l'eau et se croisent les bras, malgré les cris des passagers, qui sont forcés de débarquer comme ils peuvent. Leur fuite n'arrête pas les invectives des *barcaruoli*, qui se traitent d'ânes et de porcs.

La Putta onorata a une suite intitulée *la Buona Moglie*, espèce de comédie larmoyante où reviennent les mêmes personnages. Goldoni nous fait voir la pauvre Bettina abandonnée par son mari, lequel perd son bien au jeu et fréquente les femmes les plus compromises. Elle veille sur son enfant et pleure ses beaux jours passés. Touché par la vertu de sa femme, l'époux coupable revient enfin à elle et lui demande à genoux un pardon qu'elle lui accorde.

Goldoni a tenté de peindre quelques figures historiques : Torquato Tasso, Molière, Térence; mais il a complétement échoué dans ces essais, qui manquent d'ampleur dans la composition et de distinction dans le style. Il ne met en scène, dans le premier de ces ouvrages, ni le duc de Ferrare ni la duchesse Éléonore, et par conséquent il bannit d'avance tout intérêt de sa fabulation. L'action se réduit à ce fait banal : Don Gherardo, l'un des courtisans du duc Alphonse, a lu par indiscrétion sur la table du Tasse une pièce de vers où le poëte peint l'amour d'un berger pour une belle qui a nom Éléonore. Mais à la cour se

trouvent trois Éléonore, sans compter la Duchesse : c'est d'abord la femme de Don Gherardo, puis la marquise Éléonore, dame d'honneur de la Duchesse, puis une autre Éléonore, femme de chambre de la Marquise. Chacune de ces femmes croit, dans son amour-propre, qu'elle est l'idole chantée par le poëte. Sommé de s'expliquer, le Tasse s'obstine à garder le silence. Le Duc, au quatrième acte, profite d'une menace faite à Don Gherardo pour enfermer son poëte à l'hôpital des fous. On ne voit pas le Tasse dans sa prison, et, au cinquième acte, il vient apprendre au public qu'il part pour Rome et qu'il ne reparaîtra plus à Ferrare. Nous avons vu, dans l'imitation française du *Molière* de Goldoni, que l'auteur comique italien était encore resté cette fois bien au-dessous de la tâche qu'il avait entreprise. Quant aux cinq actes du *Térence*, ils contiennent une mince action, qu'un seul acte aurait suffi à développer. Affranchi par son patron Lucanus, à la sollicitation de Scipion, le poëte africain lutte de ruse avec son ancien maître pour lui enlever une esclave grecque dont tous les deux sont amoureux. Là se borne l'invention de Goldoni. Le poëte vénitien fit aussi représenter quelques pièces romanesques, comme, par exemple, *Pamela*, *l'Inconnue*, *l'Épouse persane*, drames en trois parties, composés de cinq actes chacun.

C'est à la suite de ses luttes littéraires contre le comte Carlo Gozzi qu'en 1661 Goldoni se résolut à abandonner Venise et à venir se fixer à Paris, où il fut nommé professeur de la princesse Adélaïde pour la littérature italienne. C'est en 1771 qu'il fit représenter

à la Comédie-Française le *Bourru bienfaisant*, qu'il traduisit lui-même en italien et qu'il fit jouer à Venise après son succès parisien. On traduisit en français plusieurs pièces de Goldoni : *le Père de famille, le Véritable Ami, l'Avocat vénitien, la Servante amoureuse, les Malcontents, le Valet de deux maîtres, la Brave Femme* (*la Donna di gardo*), etc.

Goldoni perdit sa pension lorsque la monarchie succomba en France. Il mourut aveugle et malheureux, en 1793.

Le répertoire de Goldoni eut toujours le plus grand succès en Italie, et dans ma jeunesse j'ai vu représenter à Venise, devant des salles pleines, une partie de ce répertoire, presque abandonné aujourd'hui. La comédie de Goldoni est essentiellement italienne, c'est-à-dire qu'elle a pour principal but de reproduire les mœurs nationales, qui ont à peu près disparu après le morcellement des États et le nivellement des institutions provinciales. Depuis l'unification politique, les mœurs italiennes sont les mœurs de l'Europe, et un nouveau Goldoni ne saurait plus où glaner. Jugée à un point de vue absolu, la comédie de Goldoni manque de caractères généraux, d'observation profonde, de fortes combinaisons scéniques, et elle n'a pas même pour elle le brillant et la parfaite correction du style ; de plus, sa gaîté n'est jamais entraînante, excepté quand l'auteur met en scène les types populaires vénitiens. C'est vraiment là qu'il excelle. A mesure que le temps effacera ce qui reste de l'ancienne Italie, Goldoni sera de plus en plus aban-

donné, et, malgré son mérite, qui est encore très grand, en dépit de nos critiques, il passera de mode, comme Dancourt, La Chaussée et tant d'autres.

Nous ne pouvons que mentionner certains poëtes comiques qui ont laissé des noms encore cités, sinon des œuvres : Albergati, de Bologne ; Avelloni, surnommé le *poëtino ;* Gherardo de Rossi, auteur de seize pièces, peu littéraires il est vrai, mais dont quelques-unes se distinguent par une franche gaîté. Le drame plus ou moins larmoyant fut aussi cultivé par quelques écrivains, comme l'abbé Chiari, Sografi, le Napolitain Gualzetti, qui fit jouer une trilogie sur le sujet du Comte de Cominges, le chevalier Giovanni Greppi, et enfin le Piémontais Camillo Federici.

III.

Carlo Gozzi.

J'ai publié en 1865 une traduction du théâtre fiabesque de Gozzi, à laquelle je renvoie les lecteurs curieux de connaître en détail ces bizarres pièces qui obtinrent un si éclatant succès à Venise, et qui furent l'une des causes de l'exil volontaire de Goldoni. La troupe de

Sacchi venait de jouer, au mois de janvier 1761, *l'Amour des trois oranges* sur la scène de San-Samuel. Cette folie, écrite en scénario, et dont l'auteur avait confié le développement au talent des quatre masques nationaux, Truffaldin représenté par Sacchi, Tartaglia par Fiorilli, Brighella par Zannoni, et Pantalon par Derbès, était dirigée contre les comédies larmoyantes de l'abbé Chiari et contre les comédies régulières, où Goldoni cherchait à retrouver la trace des poëtes comiques français du XVIIe siècle.

Après avoir vaincu ses rivaux et appelé le peuple vénitien à la défense de ses masques, le comte Gozzi consacra vingt-sept années de sa vie à fournir le théâtre de Sacchi de ses compositions, au nombre de trente-deux. Les meilleures sont les dix féeries qu'il appelle lui-même « fables théâtrales, » d'où le terme générique de « théâtre fiabesque, » (du mot *fiaba*, fable). Les dix féeries de Gozzi firent la fortune du théâtre San-Samuel, et ce genre fut exploité par l'auteur jusqu'en l'année 1767.

C'est alors que Gozzi, dont la verve était sans doute épuisée, aborda une autre série de comédies à imbroglio, dont il tira la plus grande partie du théâtre espagnol. Il imita *la Fille de l'air* et *le Secret à haute voix*, de Calderon; *le Mariage par vengeance*, de Rojas, et d'autres comédies de Tirso de Molina et de Cañizarès. Ces vingt-deux pièces, qui furent pourtant bien reçues dans leur temps, manquent absolument d'effet et de valeur. Quand on veut apprécier Gozzi, il faut ne s'occuper que de son théâtre fiabesque

Rien de plus fou que *l'Amour des trois oranges,* qui ouvre la série des fables théâtrales, véritable « comédie de l'art » écrite en scénario et improvisée par les quatre masques. Je transcris ici l'analyse de cette débauche d'esprit, telle que je l'ai publiée, en l'abrégeant, d'après le libretto de Gozzi :

« Silvio, roi de Carreau, souverain d'un royaume imaginaire, se plaindra à Pantalon de la disgrâce de son fils Tartaglia, prince héréditaire, atteint depuis dix ans d'une maladie incurable, l'hypocondrie. Les médecins ont déclaré qu'il ne serait guéri que le jour où on l'entendrait rire. Le Roi fait appeler son premier ministre, Léandre, lequel porte le costume du valet de carreau, et il ordonne des fêtes pour dérider la mélancolie de son héritier malade. La princesse Clarice, nièce du Roi, est une caricature des princesses de comédie de l'abbé Chiari. Elle rêve d'épouser Léandre après la mort de son cousin Tartaglia. L'auteur nous introduit dans la chambre à coucher du Prince. Il est vêtu d'un costume de malade, assis sur une chaise percée et environné de bouteilles de toutes formes, de cruchons et de pots d'onguent. Le bon Fiorilli (qui jouait le rôle du Prince Tartaglia) contait son mal au public d'une voix lamentable, et son discours bouffon faisait éclater les bravos de l'auditoire. Truffaldin-Sacchi cherchait en vain à faire rire le malade; il examinait les crachoirs et les drogues. Cette scène, d'après le dire de Gozzi, était le triomphe de Sacchi et de Fiorilli. Arrivait au palais la fée Morgane, transformée en vieille femme. Truffaldin la

lutinait et la faisait tomber sur le parquet. A cette vue le Prince éclatait de rire et se trouvait guéri. La fée, alors, se relevait avec fureur et lui annonçait qu'il allait devenir amoureux des trois oranges magiques, et qu'il mourrait de douleur s'il ne pouvait les conquérir. Ces trois oranges se trouvaient au pouvoir de Creonta, magicienne et géante. Rien n'arrête Tartaglia, qui s'arme en guerre et emmène Truffaldin comme écuyer.

» Le magicien Celio, protecteur du Prince, apparaissait soudain aux yeux de son protégé et lui décrivait les périls qui l'attendaient. C'était d'abord une porte de fer, couverte de rouille par le temps, puis un chien affamé, une corde à puits à demi rongée par l'humidité, et enfin une boulangère qui, faute de balai, nettoyait son four avec ses propres chairs (le texte dit : *colle proprie poppe*). Celio confie au Prince un onguent pour graisser la porte, un pain qu'il doit jeter au chien affamé, un balai pour la boulangère, et il lui recommande d'étendre la corde au soleil pour faire évaporer l'humidité. S'ils réussissent dans cette première entreprise, s'ils parviennent à ravir les trois oranges, ils doivent bien se garder de les ouvrir, à moins qu'ils ne se trouvent sur le bord de quelque fontaine. Ici, dit Carlo Gozzi, j'appris à connaître, quand la scène s'ouvrit avec ces moyens ridicules, quelle puissance a le merveilleux sur l'humanité. Une porte de fer au fond du théâtre, un chien qui hurlait en allant et venant, un puits dans lequel pendait une corde, une boulangère penchée sur son four allumé, tenaient toute une

salle dans le silence. On entrevoyait, derrière la grille du fond, Tartaglia et Truffaldin graissant le verrou de la porte, et la porte s'ouvrant. Grande merveille ! ils entraient. Le chien les assaillait en aboyant. On lui jetait un pain, et il s'arrêtait pour le manger. Pendant ce temps, Truffaldin, plein d'épouvante, étendait au soleil la corde du puits et donnait le balai à la boulangère. Le Prince entrait dans le château et en sortait aussitôt avec les trois oranges. Alors le soleil s'obscurcissait, la terre tremblait ; une voix criait : « Boulangère, boulangère, jette-les dans le four ! » Et la boulangère de répondre : « Non ! Il y a tant d'années que je nettoie ce four avec mes chairs ; ceux-ci m'ont donné un balai : qu'ils aillent en paix ! » Et la magicienne criait : « O corde, étrangle-les ! » Et la corde répondait : « Barbare ! souviens-toi que depuis tant d'années tu m'abandonnes et me laisses ronger par l'humidité ; ceux-ci m'ont étendue au soleil : qu'ils partent en paix ! » Et Creonta disait au chien : « Chien fidèle, dévore ces misérables ! » Et le chien répondait : « Comment le pourrais-je ! Depuis tant d'années que je te sers, tu me laissais sans pain : ceux-ci m'en ont rassassié. » Et la porte de fer, interpellée à son tour par la géante, lui répondait : « Depuis tant d'années tu me laisses ronger par la rouille, et ceux-ci m'ont graissée ; je ne veux pas être ingrate ! » Sur ce tableau se terminait le second acte, qui fut salué de plus d'applaudissements encore que le premier.

» Pour ouvrir le troisième acte, la fée Morgane sort du lac qui baigne les fleurs de ses jardins enchantés.

Elle raconte à la mauresque Sméraldine qu'elle arrive des enfers, où elle a appris la conquête des trois oranges par l'héritier du royaume de Carreau. Mais Truffaldin va paraître sans le Prince, et porteur des trois merveilleux fruits. Il sera pris subitement d'une faim et d'une soif magiques. Il coupera les oranges pour se désaltérer, et il arrivera de terribles choses. La fée remet à Sméraldine deux épingles infernales. Quand la fiancée destinée à Tartaglia viendra s'asseoir sur le gazon, Sméraldine doit lui enfoncer dans la tête l'une de ces épingles, et la jeune fille se trouvera changée en colombe. Le Prince épousera Sméraldine, qui, la nuit des noces, lui enfoncera la seconde épingle dans le crâne, et il sera subitement changé en animal. L'écuyer balourd du Prince s'assied pour attendre son maître. Il ouvre une orange pour se désaltérer : il en sort une jeune fille qui tombe pâmée sur le gazon en disant : « Donnez-moi vite à boire : je meurs de soif; dépêchez-vous ! Oh! malheureuse que je suis! » Truffaldin, oubliant la recommandation de Celio, tranche une seconde orange; une seconde jeune fille s'échappe de l'écorce et tombe à terre en demandant à boire. Toutes deux meurent. Au moment où Truffaldin va rompre la troisième orange, le Prince arrive et la lui arrache des mains. A son tour il ouvre le fruit, mais c'est auprès du lac, où se désaltère la troisième jeune fille. Cette beauté a nom Ninetta et elle est fille du Roi des Antipodes. Sméraldine profite d'une absence du Prince pour enfoncer son épingle dans la tête de la jeune fille, qui

se change aussitôt en colombe et s'envole à tire d'aile. Le Prince reparaît bientôt avec le Roi et toute sa cour ; mais grande est sa surprise de retrouver sa fiancée sous les traits de Sméraldine, qui a pris sa place. Nous voyons Truffaldin assis dans la cuisine royale, occupé à tourner la broche, lorsqu'une colombe mignonne vient s'abattre sur la fenêtre en disant de sa petite voix flûtée : « *Bon di, cogo de cusina !* » Et Truffaldin répond : « *Bon di, bianca colombina!* » Je prie le ciel, réplique l'oiseau, qu'il t'endorme bien vite et que ton rôti brûle, afin que cette mauresque au vilain museau n'en puisse manger. En effet, Truffaldin s'endort et le rôti devient noir comme un charbon. Quand Truffaldin se réveille, il apprend la grande colère du roi de Carreau qui attend toujours son rôti. Aidé de Pantalon, il poursuit à coups de serviette la blanche colombe, qu'il attrape enfin. En la caressant, il aperçoit l'épingle et la tire à lui. La colombe redevient soudain la princesse Ninetta.

» Le roi de Carreau quittait brusquement la table du festin, et, son sceptre à la main, suivi de toute sa cour, il venait lui-même à la cuisine voir pourquoi le rôti n'arrivait pas. Alors, reconnaissance de Ninetta par le prince Tartaglia, récit de la jeune fille, stupéfaction du bon roi de Carreau. Il s'asseyait gravement sur le fourneau, et, du haut de ce trône improvisé, il jugeait les délinquants. Sméraldine était envoyée au bûcher, Clarice et Léandre étaient exilés. Enfin on unissait le Prince et la Princesse en pleine cuisine,

entre deux haies de marmitons, et la pièce finissait allègrement. »

Cette folie des *Trois Oranges* est la seule fable théâtrale que Gozzi ait destinée entièrement à l'improvisation. Les autres pièces sont en vers, et les masques seuls improvisent en prose sur un thème convenu d'avance. Les meilleures de ces pièces sont assurément les cinq que j'ai traduites, c'est-à-dire *le Corbeau* (*il Corvo*), *le Roi cerf* (*il Re cervo*), *Turandot*, *Zobéide* et *le Bel Oiselet vert* (*l'Augellino belverde*).

Le succès des *Trois Oranges* avait montré à Gozzi quel parti il pouvait tirer des événements surnaturels en les mêlant à une fable intéressante. Le succès du *Corbeau* lui prouva qu'il ne s'était pas trompé, et cet argument fit qu'il acquit par l'exécution l'effet d'un drame fondé sur la vérité. Tout Venise pleura les malheurs du prince Jennaro, frère du roi Millo de Fratombrose, poursuivi par la vengeance du magicien Norando pour avoir tué à la chasse son corbeau favori. La scène où cet infortuné Prince est changé en statue, pour avoir révélé au Roi son frère les mystères qui doivent justifier sa conduite, cette autre scène où la belle Armilla se sacrifie en se perçant d'un poignard, afin que son sang versé rende à la statue de Jennaro la forme humaine, firent frémir l'assistance, qu'un dénoûment heureux, remettant toutes les choses en leur place, vint heureusement rassurer.

On versa aussi de bonnes larmes en voyant le Roi de Sérendib changé en cerf et poursuivi à travers bois,

à grands renforts de meutes, par son premier ministre, qui veut le tuer pour s'emparer de sa couronne. *Le Roi cerf* quitte cette enveloppe bestiale pour entrer dans le corps d'un vieux mendiant, dont il trouve la dépouille sur un chemin. Il vient, dans cet état, prier la Reine sa femme de ne pas céder aux instances de l'infâme ministre, qui a pris ses traits et s'est emparé de son pouvoir royal dès qu'il a eu métamorphosé son bienfaiteur en cerf. Au dénoûment, le magicien Durandart rend à chacun sa forme et punit le ministre coupable, à la grande joie de la Reine, qui a traversé vertueusement les situations les plus critiques. Tous ces éléments de contes de fées, mêlés à des situations vraiment intéressantes, furent accueillis par le public vénitien avec des transports de joie et d'admiration.

Turandot, la belle princesse de la Chine, qui propose aux prétendants à sa main des énigmes comme le sphinx d'Œdipe, et qui fait trancher la tête à ceux qu'elle a vaincus dans ce champ clos, fut l'un des plus retentissants succès de Gozzi. Schiller traduisit la pièce en l'arrangeant un peu, et elle fut représentée sur beaucoup de théâtres allemands. La scène où, après avoir proposé sa troisième énigme au prince Kalaf, Turandot rejette son voile et s'offre à ses yeux dans toute sa beauté, lui disant : « Devine ou meurs ! » scène qui faisait l'admiration d'Hoffmann, l'auteur des *Contes fantastiques;* le trouble du Prince, qui, en présence de cette apparition, s'écrie :

Je reste confondu devant ce que je vois,
Et ne puis retrouver ni mes sens ni ma voix,

produisirent un grand effet en Allemagne, comme en Italie. En modifiant le caractère du père de Turandot, un peu trop sultan de féerie, quoique moins bête pourtant que ceux qu'on nous exhibe aujourd'hui, et en donnant un prétexte raisonnable à la lutte trop féroce de la Princesse contre ses prétendants, on pourrait, je crois, tirer un bon parti de cette pièce pour la scène française.

Zobéide et *le Bel Oiselet vert* n'ont pas la valeur des trois ouvrages que nous venons de nommer. Dans la *Zobéide*, Gozzi pousse son système à l'extrême; il veut cette fois présenter non pas seulement une fable dramatique, mais une fable tragique empruntée aux moyens de la féerie. Le lecteur a bien de la peine à entrer dans cette convention. Beder, roi d'Ormuz, paraît un peu niais. Le négromant Sinabad passe la limite de la cruauté admise au théâtre; c'est un souverain de la dynastie de Barbebleue, qui risquerait beaucoup plus chez nous d'exciter l'hilarité que la terreur. *Le Bel Oiselet vert* est un joli conte dialogué, dont le succès égala celui des autres *fables* de Gozzi. Les quatre féeries que je n'ai pas traduites, mais dont j'ai donné des analyses dans l'introduction de mon livre sur Gozzi, sont : *la Femme serpent*, *les Gueux fortunés*, *le Monstre bleu*, et *Zeïm*, *roi des Génies*.

La Femme serpent contient des scènes charmantes. L'amour du prince Farruscad pour la Fée des Eaux, qu'il a épousée et perdue par sa faute pour avoir douté d'elle, amène des situations très touchantes. *Les Gueux fortunés* mettent simplement en dialogue un conte

persan, dans lequel l'auteur a soin d'introduire des rôles pour les quatre masques. *Le Monstre bleu* a pour fond le même sujet que *Zémire et Azor;* mais l'action en est beaucoup plus compliquée. C'est l'amour désintéressé d'une jeune fille qui rend au monstre sa forme primitive. Le roi Fanfour reconnaît dans le ci-devant Monstre bleu son héritier, le prince Taïr, qu'il avait cru perdu et qu'il donne en mariage à sa belle libératrice. Le premier en France, M. Philarète Chasles avait parlé de Gozzi et lui avait rendu la justice que mérite son talent original; mais bien peu de personnes l'avaient lu, faute d'une traduction que rendaient nécessaire les quatre Masques, qui ne parlent jamais qu'en dialecte vénitien. Nos compatriotes peuvent juger maintenant ce bizarre auteur, qui n'est assurément ni un grand philosophe ni un grand poëte, mais qui se distingue par des qualités très réelles, une riche imagination, une naïveté charmante, le don de mêler la gaîté avec l'intérêt du roman, et le talent de présenter à son public les faits les moins vraisemblables avec l'accent de la vérité. Carlo Gozzi défendit jusqu'à la fin de sa vie l'improvisation des masques italiens, et il ne manqua jamais de leur donner des rôles, même dans ses pièces imitées de l'espagnol, quand le sujet ne s'y opposait pas absolument. Il les introduisit jusque dans la charmante comédie de Calderon *le Secret à haute voix*, dans *la Femme vindicative*, dans *la Punizione nel precipizio*, dans *le Maure au corps blanc*, tragi-comédie où Pantalon, Brighella, Truffaldin et Tartaglia durent être bien étonnés de se

trouver en si noble compagnie. « La comédie improvisée, dit Gozzi dans le *Raggionamento* qui ouvre son recueil, est le joyau de l'Italie. Ses braves auteurs valent mieux que des poëtes qui parleraient pour ne rien dire. Aux Pilotti, aux Garelli, aux Campioni, aux Lombardi, pour ne pas remonter plus haut, ont succédé les Darbès, les Collalti, les Zannini, les Fiorilli, les Sacchi. A ceux-ci succéderont de vaillantes intelligences, qui, élevées dans la pratique de cet art, sauront le soutenir. La comédie *all' improviso* ne survécut pas pourtant à la chute de la République vénitienne. La troupe de Sacchi fut la dernière des troupes remarquables en ce genre. Le comte Gozzi, retiré dans ses terres, mourut en 1806, à l'âge de quatre-vingt-six ans. Il avait donné sa dernière pièce au théâtre de Sacchi : *le Droghe d'amore,* trois actes imités de Tirso de Molina, en 1776. Cette pièce, où, dans un rôle de fat impertinent, se trouve représenté au naturel un jeune secrétaire du Sénat nommé Gratarol, faillit amener un duel. Gratarol était depuis peu l'amant de la prima donna Teodora Ricci, qui avait en même temps quelques bontés pour le vieux Sacchi, et aussi pour Gozzi, lequel le nie pourtant dans ses *Mémoires.* Gratarol et Gozzi réclamèrent tous les deux la suppression de la comédie ; mais le vieux directeur, qui voyait le scandale remplir sa caisse tous les soirs, continua de jouer l'ouvrage, avec l'approbation de la seigneurie de Venise. Celle-ci envoya Gratarol faire un voyage en Suède pour mettre fin au conflit. Gozzi signa plus tard sa paix avec la Ricci, et il écrivit un dernier

rôle pour elle, *Cimene Pardo,* au théâtre San-Crisostomo.

IV.

La tragédie depuis Martelli jusqu'à Vittorio Alfieri.
— Le théâtre matériel.

Le siècle commence par une série d'imitations de la tragédie française, et c'est un poëte médiocre, Pier-Jacopo Martelli, professeur de littérature à Bologne, qui donne l'exemple de cette servitude volontaire. Il pensait qu'en employant les formules de Corneille et de Racine il ne pouvait manquer d'égaler la gloire et les succès de ses modèles. Pour se rapprocher davantage de la tragédie française, Pier-Jacopo Martelli inventa le vers alexandrin italien, qui garda son nom, et dont Gozzi, dans ses satires, s'est tant moqué. Son *Iphigénie en Tauride* et son *Alceste* eurent leur moment de faveur. Le Calabrais Vincenzo Gravina fit à sa suite cinq tragédies sur des sujets antiques, et Antonio Conti, noble vénitien, acquit une certaine renommée avec ses quatre tragédies, *Junius Brutus, Marcus Brutus, Jules César* et *Drusus.* C'est la *Mérope* du marquis Maffei, de Vérone, qui fut le premier grand succès tragique en Italie au XVIIIe siècle. Elle fut jouée pour la première fois

à Modène, en 1713. On exalta cet ouvrage, estimable en beaucoup de parties, et on le mit tout d'un coup au-dessus d'Euripide. Nous avons vu comment Voltaire s'en empara et comment il tenta de rabaisser l'auteur, dès qu'il s'aperçut qu'il l'avait trop complimenté, en le dévalisant. La *Mérope* de Maffei eut soixante éditions, et à Venise, dans un seul carnaval, on la joua plus de quarante fois.

Chaque province, chaque ville d'Italie, eut ses poëtes tragiques, refaisant toujours de la même manière les mêmes sujets.

Enfin paraît Vittorio Alfieri, qui s'annonce comme un régénérateur et qui, du premier coup, renverse les idoles de ses prédécesseurs. Il supprime les confidents, et en cela il n'a pas tort; nous avons vu, du reste, que Houdard de Lamotte avait eu cette bonne idée avant lui. Alfieri réagit contre le romanesque des compositions dramatiques par des sujets sévères traités avec toute la rigidité d'un Spartiate méprisant le luxe efféminé des Perses. Métastase avait jeté sur toutes ses actions une teinte voluptueuse, dont le nouveau poëte se garde avec soin. Il remplace la poésie charmante de l'abbé lauréat de *Charles VI* par un style dur et rocailleux qui affecte de contenir « plus de sens que de mots. » Ses pièces sont, au fond, des appels à l'Italie humiliée et dominée par les baïonnettes étrangères.

L'idée qui inspire Alfieri est évidemment une grande et patriotique idée, et elle eut son influence sur son époque; mais si nous abandonnons le terrain

politique et philosophique pour ne considérer que le travail d'art, il s'en faut de beaucoup qu'Alfieri mérite, comme écrivain et comme poëte dramatique, la réputation qu'on lui a faite. Voici dans quels termes, en 1790, le jugeait Signorelli, son contemporain. Alfieri n'avait encore à cette époque publié que dix de ses pièces : *Philippe II, Polynice, Antigone, Virginie, Agamemnon, Oreste, Rosmunda, Octavie, Timoléon* et *Mérope :*

« Après tant d'avis contraires, tant de critiques cachés ou manifestes, envieux ou sincères, comment parler des tragédies du comte Alfieri sans se faire un ennemi ? Ces pièces sont-elles écrites à la manière grecque ou à la façon moderne ? Assurément, la conduite de la fable est accommodée au théâtre de nos jours. Le mérite singulier qui distingue Alfieri de beaucoup de ses contemporains et de ses devanciers est l'art de chercher dans le fond du cœur humain les pensées qui ont contribué à produire les grands forfaits. Rien dans ses fables ne ralentit l'action ; tout concourt au but, tout tend à inspirer la terreur. Le dialogue se met au niveau des situations ; mais le style, trop emphatique, manque de poésie, de coloris, de beauté... La versification est le plus souvent dure, sans grâce, sans harmonie ; l'expression singulièrement contournée, presque jamais naturelle, affectée jusqu'à l'ennui. L'illusion manque. On voit une cour abandonnée à un ou deux acteurs qui viennent conspirer jusque sous les yeux du tyran. Tels me semblent être les mérites et les défauts des tragédies d'Alfieri. »

A côté de l'appréciation d'un critique italien, voici celle d'un Allemand, W. Schlegel : « Le style rude et morcelé d'Alfieri est tellement dépourvu d'expressions figurées, qu'on dirait que ses personnages sont tout à fait privés d'imagination. Il voudrait retremper sa langue maternelle, et il ne fait que la priver de son charme, en lui donnant de la raideur et de la dureté... Quand on lit les tragédies d'Alfieri, on se croit transporté dans un monde plus sombre et d'un aspect plus repoussant. Une fiction où les événements journaliers paraissent excessivement tristes et où les catastrophes inaccoutumées ont quelque chose de terrible ressemble à un élément qui réunirait les brouillards épais des hivers du Nord avec les orages enflammés de la zone torride. »

Les autres tragédies qui parurent du vivant d'Alfieri furent : *Marie Stuart, la Conjuration des Pazzi, Don Garzia, Saül, Agis, Sophonisbe, Brutus Ier, Mirra* et *Brutus II.* On publia du même poëte trois pièces posthumes : *Antoine et Cléopâtre, Abel* et *Alceste.* Alfieri, vivement critiqué, écrivit lui-même une contre-critique de ses ouvrages, intitulée *Parere dell'autore su le presenti tragedie* (*Sentiment de l'auteur sur les présentes tragédies*). Cet opuscule commence ainsi : « Ayant irrévocablement décidé de ne plus répondre à ce que l'on pourrait écrire sur ces tragédies, j'ai cru pourtant qu'il était digne d'un homme aimant l'art et la vérité de faire un bref examen de chacune d'elles et de les juger avec impartialité. » En effet, il ne se ménage pas les reproches quand il croit les avoir mérités.

Ainsi *Philippe II* lui semble un sujet si terrible, qu'il ne peut constituer une excellente tragédie. Le Roi est jaloux, mais ce n'est pas par amour ; il est plutôt superbe, vindicatif et cruel. Obligés à une certaine retenue, Carlos et Isabelle ne peuvent se montrer aussi passionnés qu'ils le sont. *La Conjuration des Pazzi* lui paraît avoir un défaut capital. Les deux premiers actes manquent absolument d'action, si bien qu'avec le surcroît de quelques vers on pourrait commencer par le troisième acte. Dans *Marie Stuart*, il n'a pas choisi pour épisode la mort de cette Reine infortunée, mais le meurtre de son mari, Henri Darnley, par Bothwell. L'auteur avoue que l'ensemble de sa pièce est faible et froid (*debole e freddo*), et que c'est la plus mauvaise tragédie qu'il ait faite. *Saül* paraît à Alfieri plus savamment conçu que les précédents héros par lui mis à la scène, mais il passe condamnation sur le quatrième acte de l'ouvrage, le plus vide de tous. Comme il avait inventé l'argument de sa *Rosmunda*, il voulut traiter le sujet de *Mirra* d'une manière entièrement nouvelle. Il avoue que, pour admettre cet abominable inceste, il faut se reporter au *fatum* des anciens. Quant à lui, il a beaucoup adouci le récit d'Ovide, et il croit que la mère la plus sévère peut conduire ses filles à la représentation de cette tragédie « sans que leurs tendres cœurs en reçoivent aucune sinistre impression. » Les deux *Brutus*, quoique formant deux pièces distinctes, furent, comme le dit l'auteur, le fruit d'un même enfantement. Ces deux tragédies ont également pour

base la passion de la liberté, et toutes deux sont sans femmes. *Junius Brutus* semble à Alfieri un sujet sublime, parce qu'il met en opposition l'amour de la patrie et l'amour paternel. Le seul défaut qu'il ait réellement, c'est que les fils de Brutus ne paraissent pas assez coupables aux spectateurs, ni au peuple romain, ni à Brutus lui-même, pour mériter d'être condamnés à mort par leur père. Le second Brutus n'a pas une moindre part dans l'estime de son auteur, quoiqu'il s'accuse également d'avoir trop souvent remplacé dans cette pièce l'action par les discours.

Alfieri examine tour à tour son invention, sa mise en scène et son style. Quant à l'invention, il dit que s'il faut étendre le sens de ce mot jusqu'à faire une chose neuve d'une chose déjà faite (*fino al fare cosa nuova di cosa gia fatta*), il croit pouvoir penser que personne n'a plus inventé que lui. La mise en scène de ses personnages lui paraît le plus souvent simple, naturelle et suffisamment motivée, excepté dans ses trois premiers ouvrages, où l'expérience lui faisait défaut. Il avoue pourtant que son théâtre a une couleur uniforme. Qui a examiné le plan de l'une de ses tragédies les connaît toutes : le premier acte très court, le protagoniste ne paraissant qu'au second acte, peu d'incidents, beaucoup de dialogues ; le quatrième acte généralement faible, et le cinquième très court, très rapide, tout action et tout spectacle.

Dans ses réponses à Ranieri de' Calzabigi et à l'abbé Cesarotti, Alfieri avait déjà cherché à justifier son style des critiques qu'on en faisait. Il revient sur ce

sujet dans son *Parere*, où il accepte le reproche d'obscurité et de dureté ; mais il donne pour excuse son désir de s'éloigner du style lyrique à la mode, style qui lui paraît ne point convenir à la tragédie. Il croit, du reste, avoir successivement amélioré cette partie de son talent, et il est prêt à profiter des conseils qu'on voudra bien lui donner; il avoue avoir trouvé jusqu'à ce jour dans ses censeurs plus de malignité que de bonnes raisons. Il croit du reste que la force est plus dans sa nature que la grâce, et que, travaillât-il encore pendant vingt années, il n'arriverait jamais à acquérir un mérite qu'il ne cherche pas et vers lequel son instinct ne l'a jamais porté.

Par les critiques qui précèdent et par celles de l'auteur lui-même, on voit quels sont les défauts du théâtre d'Alfieri et combien sa Poétique nouvelle est loin encore d'une renaissance théâtrale. En somme, c'est un poëte dramatique qui sacrifie à la convention autant que pas un autre. Il a sans doute de grandes et généreuses pensées ; il arrive parfois à les rendre d'une manière saisissante, quoique son vers soit la plupart du temps rude et obscur. Il a trop étudié Sénèque et les Français ; il aurait mieux fait de lire un peu Shakspeare, le seul modèle qui eût pu inspirer son esprit âpre et sévère. C'est encore le préjugé des unités qui a perdu ce poëte, comme tant d'autres, et qui l'a obligé à remplacer l'action par des conversations interminables. Sa période n'est ni assez riche, ni assez correcte, ni assez éblouissante par l'éclat du beau langage pour que le spectateur ou le lecteur ne s'aper-

çoive pas du vide de l'action et du manque d'intérêt. Comparé à ses contemporains, c'est assurément un homme d'une haute valeur ; car de la veine tragique, épuisée depuis plus d'un siècle, il sut encore tirer d'estimables productions, inspirées par un cœur droit et honnête. Mais il ne fit pas école, car Alessandro Pepoli et Giovanni Pindemonte, qui voulurent l'imiter, n'ont laissé que d'imparfaites ébauches, et ils replacèrent l'invention tragique au point où les *secentisti* l'avaient laissée.

Le comte Alfieri, ce grand prédicateur de la liberté en Italie, vint se fixer à Paris quand il vit se lever à l'horizon révolutionnaire le soleil qui devait éclairer le monde de la pensée. Il ne tarda pas, comme Beaumarchais, à être désenchanté de ses rêves, car il aperçut, au lieu de la liberté, la tyrannie aux cent mille bras, et, quand il parvint à quitter ce sol inhospitalier, ne pouvant prendre sa tête, on prit ses biens. Quoiqu'il fût étranger, on l'inscrivit sur la liste des émigrés. Depuis ce jour, il devint l'ennemi de la France De Florence, où il était de retour en août 1792, il protestait contre la vente de ses meubles, de ses livres et de ses papiers, et il mettait en garde le public italien contre les publications fausses que la spéculation pourrait faire à Paris sous son nom. C'était bien la peine d'avoir composé le *Traité de la tyrannie* et d'avoir vanté Brutus assassin de César ! Il est vrai que depuis il brûla les idoles qu'il avait adorées.

Terminons ce chapitre par quelques détails sur les théâtres d'Italie au XVIII[e] siècle. Louis Riccoboni nous

apprend, dans ses *Réflexions historiques et critiques*, publiées en 1738, que le public italien de son temps était très tumultueux. Les théâtres avaient généralement quatre rangs de loges; à Saint-Samuel de Venise on en comptait sept. On donnait dans cette ville seize sols au bureau, en prenant son billet, et dix autres sols si l'on voulait être assis au parterre. On ne pouvait s'asseoir dans une loge qu'en la payant tout entière. Chaque rang était de vingt-quatre à trente loges de six places chacune. Les loges se louaient à l'année ou par représentation; le concierge du théâtre demeurait libre d'augmenter le prix des locations à la soirée, selon la vogue des pièces. Les femmes de condition, à Venise, occupaient les premières loges; les courtisanes occupaient celles du rez-de-chaussée et venaient habituellement masquées. Pour les opéras, l'entrée était de trois livres, et l'on payait trente sols pour s'asseoir au parterre. Dans certaines villes, on jouait la comédie en plein jour, et les salles étaient bâties en simple charpente et élevées dans de vastes cours, à la mode espagnole. Les théâtres avaient leurs saisons, et chaque troupe pouvait ainsi parcourir diverses provinces. A Venise, on jouait depuis le mois d'octobre jusqu'au carême; on n'ouvrait les théâtres à Rome que pendant le carnaval.

CHAPITRE XL.

XVIIIe SIÈCLE.

THÉATRE ESPAGNOL.

Décadence. — Luzan. — *Los Caños-del-Peral.* — Les deux Moratin. — Ramon de la Cruz.

Le XVIIIe siècle représente la période de décadence du théâtre espagnol. Cañizarès et Zamora, qui ferment le siècle précédent et qui ouvrent le XVIIIe siècle, sont les derniers disciples de la grande école des Lope, des Calderon, des Tirso et des Alarcon. Ce fait coïncide avec l'avénement du petit-fils de Louis XIV au trône de Charles II. Philippe V arrive de Versailles à Madrid avec le goût français et les modes françaises. Il apporte, avec l'étiquette de Louis XIV, la Poétique d'Aristote et la tragédie classique. Il fonde, en 1711, la *Real libreria* sur les plans de la Bibliothèque royale de Paris, et, en 1714, l'Académie espagnole sur le modèle de l'Académie française. Cette Académie, pour imiter l'institution parisienne, s'occupe aussitôt de confectionner son dictionnaire, qui paraît d'abord en cinq volumes, et que la seconde édition réduit en un seul, en supprimant les citations tirées des bons au-

teurs. Philippe V fonde en outre une Académie d'histoire qui doit remplacer les anciens chronistes d'Espagne et des Indes. Les poëtes se mettent à traduire les pièces françaises, pendant qu'un autre groupe continue les anciens errements du drame, mais sans produire, ni d'un côté ni de l'autre, un seul ouvrage de quelque valeur. En 1737, Don Ignacio de Luzan, élevé en Italie, où il prit ses degrés de docteur en droit et en théologie, revient à Saragosse, son pays, et il compose une Poétique « pour rétablir le bon goût corrompu par les disciples de Gongora et de Gracian. » Cette Poétique est naturellement renouvelée d'Aristote et de l'école française. Le peuple donne à ses partisans le nom d'*afrancesados*, comme il avait appelé *italianos* les sectateurs de Boscan. Un troisième élément est apporté par Élisabeth Farnèse, la seconde femme du roi Philippe V : c'est l'élément de l'opéra italien. Élisabeth Farnèse, habituée aux splendeurs théâtrales de l'Italie, ne peut se faire à la barbarie des corralès à ciel ouvert, et elle fait arranger pour son usage personnel le petit théâtre de Buen-Retiro, avec tout le luxe que réclame la délicatesse d'une cour polie et cultivée. Le grand virtuose Farinelli dirige le théâtre, où il appelle les premiers chanteurs de l'Italie. Les propriétaires des corralès de la *Cruz* et du *Principe*, entraînés par l'exemple, furent obligés de construire des salles plus commodes; mais les costumes restèrent les mêmes. On représenta toujours les Romains et les Grecs en pourpoint, avec le chapeau à plume et l'épée au côté; un alcade de cour continua à présider les re-

présentations, flanqué de ses deux alguazils. Outre les deux grands théâtres de la Croix et du Prince, Madrid vit s'ouvrir un petit théâtre nommé *los Caños-del-Peral*. Ce fut le premier monument de ce genre en Espagne qui fut construit dans une forme régulière. A compter de ce jour, les deux grands théâtres ayant suivi l'exemple du petit, les spectateurs furent à l'abri de la pluie et du soleil. Sur cet emplacement de *los Caños-del-Peral* existait jadis un lavoir où se déversaient les eaux des fontaines appelées de ce nom. Le directeur d'une troupe italienne, Francesco Bartoli, fut autorisé, en 1708, à exploiter *los Caños*. Une compagnie de chanteurs italiens succéda aux comédiens de Bartoli, et, après le départ de la troupe d'opéra, la salle fut donnée à une troupe de comédiens espagnols.

La seconde moitié du siècle nous montre quelques tentatives pour tirer la scène castillane de la torpeur dans laquelle elle est tombée par les traductions et les imitations serviles.

Un critique anti-galliciste, Vicente Garcia de la Huerta, releva le gant jeté aux poëtes nationaux par Luzan. La Huerta était académicien, comme Luzan; il avait publié diverses poésies estimées, et il avait fait représenter sur le théâtre de la cour, en 1778, une tragédie de *Rachel*, qui avait été accueillie par des bravos sans nombre. Le sujet était tiré de la *Juive de Tolède* de Diamante. Par un singulier compromis, l'auteur y avait strictement observé les unités, mais toujours aux dépens de la vraisemblance. Il fut violemment attaqué par ses adversaires, et il leur répondit avec la même

aigreur. Une seconde tragédie de sa façon, intitulée *Agamemnon vengé,* où il tâcha de fondre les exigences des deux écoles, ne lui réussit pas mieux que son premier essai de conciliation. Sa meilleure réponse aux aristotéliens fut la publication d'un choix de pièces des vieux maîtres espagnols, destinée à populariser des œuvres dont les exemplaires devenaient chaque jour plus rares.

Les seuls auteurs dramatiques de cette période qui méritent que l'on s'arrête un instant à leurs œuvres sont les deux Moratin et le fécond Ramon de la Cruz, à qui l'on doit environ trois cents *saïnètes,* petites pièces d'une durée de quinze à vingt minutes, destinées la plupart à reproduire les mœurs populaires dans toute la naïveté de leur pittoresque nature.

Don Nicolas Fernandez de Moratin, qui est loin d'avoir la valeur de son fils, et que je mentionne plutôt pour l'étrangeté de ses doctrines que pour son talent, plus que modeste, passa toute son enfance à Saint-Ildefonse, où s'était retirée la veuve de Philippe V pendant le règne de Ferdinand VI. Le père de notre critique doctrinaire, qui faisait partie de sa maison, avait suivi la Reine mère dans sa retraite. La Reine revint à Madrid après douze années, à l'avénement de son fils Charles III, et Fernandez de Moratin l'y accompagna. Le goût du théâtre se développa chez lui, et il ne tarda pas à composer, d'après la Poétique de Luzan, une comédie, *la Petite Maîtresse,* et une tragédie, *Lucrèce.* Les deux pièces furent imprimées en 1762, et non représentées. Don Nicolas Fernandez

était un classique à tous crins qui se jeta dans la lutte avec une espèce de fureur. Il publia trois discours qu'il intitula : *Vérités dites en face au théâtre espagnol.* Ce titre est sa plus grande hardiesse. Le nouvel adepte de Luzan énumère, au premier de ces discours, les défauts qui existent, selon lui, dans les pièces anciennes et dans les modernes, dont il blâme le manque de régularité. Les deux autres discours essaient de prouver que les drames de Calderon, tant admirés par le vulgaire, ne devraient pas être tolérés chez une nation qui se vante de sa foi catholique. Cette déclaration ridicule valut à Moratin les éloges des *afrancesados.* L'Académie des Arcades de Rome le reçut parmi ses membres sous le nom de *Flumisbo Termodonciaco.* Tous les pédants lui firent accueil et lui prédirent qu'il serait un digne successeur de Luzan. Don Leandro, son fils, qui a écrit la biographie paternelle, dit que l'auteur de *Lucrèce* et d'*Hormesinda* connut et pratiqua la philosophie de l'art; qu'il étudia les poëtes éminents de l'Espagne et de la France ; qu'il égala les premiers par l'imagination et l'harmonie, et les seconds par la méthode, la précision et la doctrine. Tout cela est fort bon, et un fils respectueux ne saurait mieux louer son père ; mais, par malheur, les ouvrages sont là, et nous avons sous les yeux : *la Petite-Maitresse*, la *Lucrèce, Hormesinda* et *Guzman el Bueno.* Plus heureuse que *la Petite-Maitresse* et que la *Lucrèce* , l'*Hormesinda* fut représentée à Madrid. Cette Hormesinda est une sœur de Pélage, qui, demeurée dans l'Alcazar de Jijon pendant que son valeureux

frère est allé combattre, conte ses tourments à sa confidente Elvire. Un Maure, le perfide Munuza, ose l'accuser auprès de son frère, le Roi des Goths, d'avoir déshonoré son nom. Pélage condamne sa sœur au bûcher. Cette action, qu'un seul mot pourrait dénouer, se prolonge pendant cinq actes. Quand l'auteur juge que le moment est venu, il fait découvrir la trahison du Maure, et, par un tour d'escamotage, il tire Hormesinda des mains du bourreau pour la rendre à la liberté. Munuza est tué dans une bagarre, qu'il avait sourdement préparée pour livrer à ses coreligionnaires la ville de Pélage. *Guzman le Brave* fut joué en 1777, et l'auteur le dédia au Duc de Medina-Sidonia, descendant du héros de Tarifa. On connaît ce sujet, remis de nos jours au théâtre par Méry. Le fils de Guzman est prisonnier des Maures, qui ne le rendront à son père que s'il livre la ville qu'il est chargé de défendre. Si Gusman n'ouvre pas les portes de Tarifa, son fils va périr. « Que répondrai-je à mon maître? demande l'émissaire africain. — Que les Espagnols ne rendent pas les villes tant qu'ils peuvent tenir une épée. — Et ton fils? — Que le Maure en décide! » Le troisième acte de la pièce renferme une belle scène, celle où Doña Maria, la femme de Gusman, implore son mari pour sauver la vie de son fils. L'héroïque mère se résigne au sacrifice quand elle voit qu'elle ne pourrait sauver le fils qu'en déshonorant le père.

« Ta voix m'a réveillée, dit-elle à son époux; je suis Maria Coronel et ta femme, quoique je sois mère. S'il

n'est pas d'autre remède, si Dieu le veut ainsi, si mes tourments peuvent augmenter la grandeur de l'Espagne, que mon fils meure! »

Don Leandro Moratin, fils de l'auteur d'*Hormesinda* et de *Gusman*, a laissé une charmante comédie : *le Oui des jeunes filles* (*el Si de las niñas*), et quelques autres ouvrages estimables, comme *le Vieillard et la Jeune Fille* (*el Viejo y la Niña*), *la Mojigata* (*l'Hypocrite*), *la Comédie nouvelle* et *le Baron*. Il a traduit en outre *l'École des maris*, *le Médecin malgré lui* de Molière, et l'*Hamlet* de Shakspeare. *Le Vieillard et la Jeune Fille*, comédie en trois actes et en vers, la première pièce de l'auteur, fut représentée à Madrid, au théâtre du Prince, en l'année 1790, et le public l'accueillit avec bienveillance. La célèbre actrice Juana Garcia remplissait le principal rôle de femme; elle était jeune et jolie, sa voix était sympathique. Manuel Torrès, acteur en vogue, représentait le personnage de Don Roque, et Mariano Queral celui de Muñoz. La pièce intitulée *la Comedia nueva*, qui suivit celle-ci, en 1792, sur la même scène du Principe, est une satire des auteurs dramatiques de l'époque. Dès que Ribera, le directeur du théâtre du Prince, eut commencé les répétitions de cet ouvrage, les comédiens de la Cruz s'en émurent, ainsi que leur directeur Martinez, et ils sollicitèrent une défense de la censure contre « le libelle diffamatoire, » qui fut examiné par le Président du Conseil royal, par le Corrégidor de Madrid et par le vicaire ecclésiastique. Cette triple censure, augmentée des deux censures ordinaires. déclara qu'il n'y

avait pas lieu à sévir contre une comédie écrite avec talent et destinée à réformer les abus du théâtre. Le public, appelé à juger en dernier ressort, décida dans le sens des censeurs, et la cabale n'osa pas siffler, comme elle s'était proposé de le faire. En dépit des déclarations de Don Leandro, qui protestait contre toute allusion personnelle, les spectateurs virent dans le poëte Comella le modèle du principal personnage. La comédie est en deux actes et en prose. La scène se passe dans un café de Madrid. L'auteur d'un drame nouveau, composé d'après l'ancienne manière, reçoit une leçon classique tirée de la Poétique de Luzan. Ses vers sont sifflés au théâtre ; il se corrige et promet qu'il n'y reviendra plus. Cette *Comedia nueva*, de Don Leandro Moratin, n'a ni action, ni intérêt, ni esprit. Le seul rôle agréable est celui du raisonneur Don Pedro, qui, joué par Manuel Torrès, produisit un certain effet. Juana Garcia fut, paraît-il, très applaudie dans le personnage de Mariquita, et Mariano Queral représenta avec succès une manière de pédant ayant nom Don Hermogène, qui n'est pas plus nouveau que la *Comédie nouvelle*. Vadius et Trissotin étaient de bien autres types. Le pauvre poëte jure de brûler ses manuscrits jusqu'au dernier vers. « Vous vous êtes trompé, mon ami ! lui dit pour conclusion Don Pedro, le raisonneur de la pièce. Votre amour-propre, la nécessité, le mauvais exemple et le défaut d'instruction vous ont fait écrire des sottises. Le public vous a donné une leçon bien dure, mais très utile, puisqu'elle vous a corrigé. Plaise à Dieu que ceux qui tyrannisent

et corrompent le théâtre dans leur fureur d'écrire vous imitent en reconnaissant leurs erreurs ! »

Une autre comédie en deux actes, *le Baron*, fut jouée, en 1803, au théâtre de la Cruz. L'auteur l'avait écrite en 1787, en opéra comique, pour être représentée chez la Comtesse de Benavente. Pendant le séjour de Moratin à Paris, le théâtre de Cadiz l'avait arrangée à sa guise et donnée au public. Quand *le Baron* se présenta sur la scène de la Cruz, une violente cabale l'assaillit avec des cris et des sifflets. Au milieu du tumulte de la dernière scène, Antonio Pinto, qui jouait le principal rôle, s'avança vers la rampe et dit, après avoir réclamé un moment de silence : « Nous avions cru que la pièce que nous représentons était une de ces rares compositions qui illustrent le théâtre espagnol. Une partie du public est de notre avis et le manifeste d'une manière indubitable ; une autre partie paraît la désapprouver. Nous désirons savoir si nous devons donner demain une seconde représentation de l'ouvrage. Nous ferons ce que le public décidera. » Les bravos et les sifflets se mêlèrent de nouveau, et les cabaleurs commirent l'imprudence de sortir en grand nombre avant la décision du parterre, pour aller annoncer au dehors la chute du *Baron*. Le public de la seconde représentation cassa l'arrêt prononcé à la première, et la pièce fut maintenue au répertoire.

La Mojigata, ou *l'Hypocrite*, comédie en trois actes et en vers, était écrite en 1791, et diverses copies de cet ouvrage circulaient par la ville. Durant l'absence de Moratin, elle fut jouée dans divers salons, et quel-

ques troupes de province s'en emparèrent. Ce ne fut qu'en 1804 que Don Leandro, de retour à Madrid, la fit représenter sur le théâtre de la Cruz. Le public lui fit le plus brillant accueil, et la critique se divisa pour la louer ou la blâmer, car elle touchait à des questions religieuses en dehors de sa valeur littéraire.

Moratin a essayé de refaire *Marta la Piadosa*, de Tirso de Molina, dans le personnage de Doña Clara, *la Mojigata;* mais, en voulant éclaircir cette action et amender ce caractère de la dévote hypocrite, combien il est resté loin de son modèle ! La Mojigata n'a que tout juste le degré de dissimulation que doit avoir une jeune fille qui cache son amour pour un jeune homme qu'elle a distingué et qu'elle peut épouser quand elle le voudra. Elle arrive jusqu'au dernier acte de la pièce sans avoir osé d'autre hypocrisie que celle d'être venue dans l'obscurité causer avec Don Claudio. La grande audace consiste enfin à signer avec son amant une promesse de mariage, tout en laissant croire à sa famille qu'elle est prête à entrer dans un couvent. Quand le complot est découvert, le père de Doña Clara n'a plus qu'à lui pardonner : c'est ce qu'il fait à contre-cœur. Il embrasse sa nièce Inès, qu'il a un moment soupçonnée, et lui dit que désormais il saura distinguer la vraie vertu de la fausse. Le rôle de Don Claudio fut très brillamment joué par Ponce; Josefa Virg se distingua dans celui de Doña Clara, la fausse dévote, et Maria Garcia dans celui de Doña Inès. La pièce la plus populaire de Leandro Moratin est sans contredit *le Oui des jeunes filles*, comédie en trois actes et en

prose, qui a été traduite en français. Elle fut jouée trente-six fois de suite et obtint les suffrages des deux partis littéraires, parce qu'à la régularité d'un plan bien conçu et bien exécuté elle réunit le mouvement d'une pièce *de enredo,* à la manière des anciens maîtres espagnols. Le caractère du vieux Don Diego, qui, à soixante ans, veut épouser une jeune fille; les figures de Doña Irène et de la novice Doña Francisca, qui n'ose jamais dire *non* à sa mère, mais qui la trompe en menant très résolûment une intrigue avec un jeune officier de dragons, qu'elle finit par épouser, amusèrent beaucoup le public du théâtre de la Cruz, voué depuis longtemps aux traductions et aux pièces ennuyeuses. Maria Ribera représenta avec son excellent naturel Doña Irène; Josefa Virg fut excellente dans le rôle de la novice Francisca, et Andrès Pinto, nouvellement engagé à Madrid, obtint un franc succès de comédie dans le personnage du vieux Don Diego.

Don Leandro Moratin, protégé par le Prince de la Paix, ne l'abandonna pas dans la mauvaise fortune; il eut le courage de le défendre, lorsque cette sympathie pouvait passer pour un crime contre l'État. Joseph Bonaparte le nomma bibliothécaire en chef en 1811. Il finit ses jours à Paris, en 1828, et fut enterré au cimetière du Père-Lachaise.

La comédie fondée par la Poétique de Luzan, renouvelée des Français, excluait de la scène les mœurs populaires. Ramon de la Cruz en fit la matière de ses *saïnètes.* Rectifions, en passant, le sens de ce mot *saïnète,* qui ne veut pas dire une petite scène ou

scénette, comme on le croit généralement ; saïnète vient du mot *saïn*, qui signifie un mets délicat et savoureux. On appelle aussi de ce nom le fragment de moelle ou de cervelle que les fauconniers donnent à leurs oiseaux quand ils les enchaperonnent après le vol. Ce mot est masculin, et l'on doit dire et prononcer *un saïnète.* Ramon de la Cruz continue les esquisses de Lope de Rueda, le Batteur d'or de Séville, et les *entremesès* de Cervantès, de Lope de Vega, de Calderon, de Quiñonès et de tant d'autres. Le saïnète, destiné à compléter une affiche de spectacle, ne doit pas durer plus de vingt-cinq minutes. Il est évident qu'un cadre aussi restreint ne peut pas contenir des intrigues bien compliquées. C'est donc à tort qu'on a reproché à Cruz son défaut d'invention dramatique. Il fait des pochades ; il ne faut pas lui demander des tableaux d'histoire. Mais qui mieux que lui dessine les manolas des faubourgs, à l'œil ardent, à la taille cambrée, les muletiers, les barbiers, les cordonniers, les marchandes de châtaignes, les abbés galants et les petits-maîtres du Prado ? Il faut voir dans le *Toca-me-roque*, espèce de caravansérail où loge pêle-mêle tout un monde de bohêmes batailleurs, la Petra et la Juana ; la Petra qui, pour s'aller promener avec son officier, a mis sa basquine noire à deux franges, sa coiffe à cent aunes de rubans, sa riche mantille, labyrinthe de dentelle ; le pauvre amoureux de la Petra, Moreno, vendant ses jarretières et son manteau pour donner une sérénade à son amoureuse qui depuis trois jours était agacée comme un taureau de Mercadillo ;

la veuve du capitaine, vantant la mémoire de son mari, lequel fut en effet capitaine, mais capitaine de voleurs, et que l'on pendit à Oviedo, et enfin le chat de la voisine, dressé à enlever les poulets des locataires et à les rapporter au fourneau de sa maîtresse.

Le saïnète des *Marchandes de châtaignes* nous montre la querelle de la veuve d'un charpentier et de Geroma, surnommée la Temeraria, marchande de châtaignes, pour la possession d'un galant, l'apprenti Gorito, dont chacune veut faire son mari. « Allez ailleurs, dit la Geroma à Gorito, allez faire la roue devant trois ou quatre vauriennes de votre espèce, et dorénavant ne comptez plus sur mon amour ni sur mon argent. Adieu! mes châtaignes brûlent. Ou dehors ou dedans! prends un parti : la veuve du charpentier ou moi. » Apprenant que Gorito est au bal chez Javiera, la Temeraria s'y rend sans être invitée. Javiera lui fait rapporter sur un plateau tous les présents qu'elle a envoyés à leur commun amoureux, et elle lui déclare qu'elle épouse Gorito. Celui-ci paraît avec les habits de son ancien patron et remercie la Temeraria de l'honneur que par sa présence elle fait à sa maison. Comme les deux femmes vont se saisir aux cheveux, l'alguazil Dimas se présente et met le holà La Temeraria prend alors le parti de battre en retraite et dit à Gorito, en maniant dignement son éventail : « J'éprouve un tel désenchantement à vous voir sous ce ridicule costume, que je me félicite d'avoir à vous envoyer au diable! Je donne quittance de mes cadeaux rendus et je danse à la noce. »

Cruz a composé plus de trois cents pièces de théâtre, mais ses saïnètes ont seuls quelque valeur. M. Antoine de Latour a publié une traduction française de dix-sept de ces petits ouvrages, qui sont tous très intéressants comme peinture des mœurs populaires de l'Espagne. Les esquisses de Cruz rappellent les *caprices* du peintre espagnol Goya ; elles ont toute la fantaisie et tout le pittoresque de ces créations bizarres, aux formes abruptes et improvisées.

CHAPITRE XLI.

—

XVIIIe SIÈCLE.

—

THÉATRE ALLEMAND.

I.

Depuis Gottsched jusqu'à Lessing.

Le théâtre allemand régulier ne commence réellement à compter dans l'histoire de l'art qu'à dater d'Éphraïm Lessing. Un fait très curieux à remarquer, c'est que ce théâtre naquit de la critique au lieu de la précéder. Quand Lessing parut, les scènes allemandes étaient livrées aux traductions, et les productions originales ne sortaient pas du cercle étroit tracé par les auteurs du siècle précédent.

Jean-Christophe Gottsched, professeur à Leipzig, avait rompu pourtant avec les théories de l'école silésienne, qui avait pour chefs Gryphius et Lohenstein; il s'était mis à prêcher les unités d'Aristote et l'imitation des ouvrages dramatiques français. Secondé par sa femme, il traduisit une quantité de pièces et voulut les imposer à l'admiration du public allemand. Une ardente polémique s'engage alors entre Gottsched,

directeur d'un recueil ayant pour titre : *La Scène allemande*, lequel commença à paraître en 1767, et Bodmer, qui publiait à Zurich un autre écrit périodique, intitulé : *Le Peintre des mœurs*. Gottsched traduisait les Français, Bodmer traduisit les Anglais, et cette guerre acharnée, qui passionnait le public, dura vingt ans. Klopstock et Wieland soutenaient les Bodmériens ; Gottsched n'avait guère pour défenseurs que sa femme, le professeur Schwabe et le docteur Triller. La traduction des œuvres de Shakspeare, publiée en 1766, par Wieland, pesa d'un grand poids dans la balance, et pourtant Wieland, rédacteur du *Mercure allemand*, poëte, philosophe et romancier, était un grand admirateur de la philosophie et de la littérature française du XVIIIe siècle. Il avait lui-même produit une tragédie, un drame et trois opéras. Klopstock, l'illustre poëte de la *Messiade*, publia *la Mort d'Adam* et *Salomon*, deux dialogues dramatiques qui ne sont point des pièces de théâtre, non plus que sa trilogie sur *Arminius ou Hermann*, le vieux défenseur de la Germanie. Ce dernier ouvrage, connu sous le nom des *Bardits*, est écrit sur un ton épique qui le rend tout à fait impropre à la scène.

La pensée première de Gottsched était bonne. Il voulait séparer à tout jamais le grotesque du tragique et donner un congé définitif à Hans Wurst et à Pickelhæring. W. Schlegel trouve que les écrits de Gottsched ressemblent à ces fades boissons destinées à des malades qu'on suppose hors d'état d'en supporter d'autres et qui les affaiblissent davantage. Il veut bien convenir

que le rôle d'Arlequin, tel qu'on le voit encore aux Marionnettes, pouvait n'être pas joué avec toute la finesse et la convenance possible; mais Arlequin, dit-il, a bien plus d'esprit que Gottsched; Arlequin, personnage allégorique, est impérissable, et, quand on croit s'en être débarrassé, il reparaît à l'improviste dans les rôles qui ont le plus de prétention au sérieux.

Gellert chercha à concilier ces doctrines différentes; mais ni sa douce philosophie ni la réputation que lui avaient méritée ses poésies parées et fleuries n'empêchèrent l'opposition au goût français de faire chaque jour des progrès nouveaux. On lui reprocha ses pastorales, qui produisaient sur la scène « des bergers et des bergères habillés de rose et de vert-pomme, se contant des niaiseries et des fadeurs. » La comédie intitulée *le Billet de loterie* est une berquinade en cinq actes qui n'a ni action ni intérêt et qui ne rachète pas même ces défauts par le détail. Une femme a gagné dix mille écus à la loterie de Berlin; son mari a vendu le billet avant le tirage, et il court après ce damné billet, qui se trouve enfin entre les mains de la nièce de la première propriétaire à qui son amoureux l'a donné. Tel est le sujet de cette comédie en cinq actes.

Weisse, l'auteur de *Richard III*, d'*Édouard III*, (1758) et de *Moustapha et Zéangir* (1762), est le plus fécond des auteurs allemands de cette période qui produisirent des œuvres selon la Poétique française. On a de lui cinq volumes de tragédies, trois de comédies et trois d'opéras comiques.

Comédies et tragédies, *Atrée et Thyeste*, *Rosamonde*, *la Matrone d'Éphèse*, *les Poëtes à la mode*, etc., semblent fondues dans le même moule. *Amalia*, selon Lessing, est la moins mauvaise des pièces de Weisse. Elle contient plus d'intérêt, des caractères mieux dessinés et un dialogue plus vif et mieux nourri de pensées que ses autres ouvrages comiques. Elias Schlegel, le disciple de Gottsched, l'organisateur du théâtre de Copenhague ; le baron de Cronegh, auteur de *Codrus* et d'*Olinde et Sophronie*, poëte mort à la fleur de l'âge, écrivirent de froides tragédies, dans le mètre alexandrin, peu goûté en Allemagne. D'autres auteurs imitèrent Goldoni et le Danois Holberg. Lessing entreprit de régénérer le théâtre de son pays, tout en produisant d'abord de très faibles essais. Quoi de plus misérable, en effet, que *le Misogyne*, *les Juifs*, *l'Esprit fort*, etc.? Hilaria, sachant que le Baron, père de Valère son amant, hait les femmes comme contraires à la bonne harmonie des familles, se travestit en jeune garçon; sous le nom de Lelio, elle conquiert l'amitié du vieillard, qui consent enfin à son mariage. Tel est le piètre sujet du *Misogyne*. Dans *les Juifs*, Lessing traite la thèse qu'il reprendra plus tard dans *Nathan le Sage*. Il nous montre un juif si bon, si généreux, si loyal, qu'il n'a pas son pareil au monde dans toutes les religions connues. L'auteur profite de l'occasion pour combattre le préjugé qui traitait alors en véritables serfs les israélites allemands. Christophe, qui a servi comme laquais ce modèle de la loi de Moïse, sans savoir son secret, s'écrie quand il le découvre : « Quoi !

vous êtes juif, et vous avez osé prendre à votre service un honnête chrétien? » Et le Baron ajoute pour conclure : « Oh! que les juifs seraient estimables s'ils vous ressemblaient ! » On voit que Lessing, l'ami du juif Mosès Mendelsohn, n'était pas bien sûr d'avoir convaincu ses auditeurs, ni, peut-être, de s'être convaincu lui-même. Tout le mérite de Lessing se renferme dans trois pièces de choix : *Minna de Barnhelm*, *Emilia Galotti* et *Nathan le Sage*, car *Miss Sara Sampson* est également une pièce médiocre.

Lessing crut longtemps à l'infaillibilité d'Aristote, et il voulut prouver que les tragiques français avaient mal compris ses lois. Le drame bourgeois écrit en prose (Aristote ne l'avait cependant pas prévu) conquit toutes ses sympathies. Les théories de Diderot lui parurent le dernier mot de l'art en matière de théâtre. C'est sous cette influence qu'il écrivit sa *Dramaturgie*, en 1767 et 1768. Cet ouvrage se compose d'articles critiques, publiés d'abord dans un recueil hebdomadaire de Hambourg. L'auteur y discute avec lui-même les divers points de la théorie dramatique, qu'il n'entrevoyait encore que d'une manière confuse. Il s'instruit en critiquant ; les phrases amènent chez lui les idées qu'il met en pratique dans ses dernières pièces, les seules bonnes. En effet, *Emilia Galotti* date de 1772, et *Nathan le Sage* de 1779.

Dans cette succession d'articles, où il passe en revue tous les ouvrages dramatiques, soit nationaux, soit traduits, que l'on joue sur les théâtres allemands, Lessing examine diverses pièces de Voltaire. comme

Mérope, Zaïre, Sémiramis, et il les critique justement. Il compare, en passant, le spectre de Ninus au spectre d'Hamlet, et il démontre que celui de Voltaire est une machine de théâtre uniquement employée aux besoins de la tragédie, tandis que celui de Shakspeare est un personnage agissant, qui excite la crainte et la pitié. Lessing est moins heureux quand il veut donner des leçons de mimique aux comédiens. Les acteurs allemands se moquèrent beaucoup de ses théories et le trouvèrent très outrecuidant de vouloir apprendre aux autres un art dont il n'avait pas lui-même la moindre idée.

Lessing trouve que Destouches a donné dans *le Dissipateur, le Glorieux* et *le Philosophe marié* « des modèles d'un comique plus délicat et plus noble que celui auquel Molière, même dans ses pièces les plus sérieuses, avait accoutumé le public. » Il dit aussi quelque part dans sa *Dramaturgie :* « J'ose faire ici une proposition dont on pensera ce que l'on voudra : qu'on me cite une pièce du grand Corneille, je me charge de la refaire mieux que lui. » Il veut bien ajouter pourtant qu'il n'est pas un Corneille et qu'il n'a point produit de chef-d'œuvre, mais que la chose est si facile que tout croyant en Aristote peut mener à bien la tâche qu'il propose.

Pendant qu'il est en train de critiquer, Lessing ne ménage pas davantage les dramatistes ses compatriotes. « Gottsched passa, dit-il, pour un poëte parce qu'alors en Allemagne on ne savait pas encore distinguer un poëte d'un versificateur. Il était donc impos-

sible qu'il acquît ce qu'il croyait posséder déjà. » La prétention de Weisse d'avoir écrit son *Richard III* sans avoir lu celui de Shakspeare lui paraît une faute de plus à la charge de cet auteur, qui aurait fait sans doute un meilleur ouvrage s'il s'était un peu inspiré du grand poëte anglais. Ici Lessing rentre dans le bon sens critique.

Minna de Barnhelm passe en Allemagne pour l'une des meilleures pièces de Lessing. Quant à la forme, cette comédie a toutes les allures d'une comédie française de cette époque ; elle est seulement pour nous un peu lourde dans ses évolutions. Les caractères et le tour de la conversation ont le mérite au moins d'être tout à fait allemands. Le major de Tellheim, le maréchal des logis Werner, Just le valet du major, la charmante Minna, se distinguent par une grande variété dans les types, et ces types sont finement accusés et d'une vérité parfaite. Il y a certes un grand progrès sur Weisse, sur Gellert et sur le baron de Cronegh ; mais il y a loin encore de là à une œuvre véritablement originale. Tout en blâmant la théorie française, Lessing demeure sous son influence, et il a beau changer les détails, le fond subsiste toujours. Rochon de Chabannes donna au Théâtre-Français, en 1774, avec succès, une imitation de la pièce de Lessing, qu'il intitula *Minna et Teleim, ou les Amants généreux*.

Il entrait dans les plans de Lessing de faire descendre la tragédie des hauteurs épiques où elle se tenait d'ordinaire, pour l'incarner dans des personnages modernes. Il pensait obtenir ainsi, selon la théorie

nouvelle, une plus grande somme d'effet en nous montrant des hommes comme nous sous le coup des plus terribles catastrophes. *Emilia Galotti* fut la mise en œuvre de cette pensée. En examinant de près cette composition, on reconnaît le travail du critique, plutôt que celui de l'auteur, et l'on peut faire avec lui la synthèse de son ouvrage. La base, l'assise primitive du drame est l'aventure de Virginius tuant sa fille pour la soustraire aux violences du décemvir Appius Claudius. Le décemvir se métamorphose ici en un Prince de Guastalla, Hector de Gonzague. Le pallium fait place au pourpoint. Cette figure perd sa raideur traditionnelle et devient un jeune homme enclin au plaisir, qui n'a pas la conscience de sa mauvaise action, dont tout l'odieux est rejeté sur le chambellan Marinelli, espèce de Narcisse bâtard dont la couardise n'a rien à voir pourtant avec l'énergique affranchi de Néron. Le comte Odoardo, le père de la belle Émilie, ne possède pas l'âpre vertu du centurion romain Virginius, mais il lui emprunte le fameux coup de poignard qui met à l'abri la vertu de sa fille. Émilie a la beauté, l'innocence et le courage de Virginie. Elle dit à son père qui hésite à la frapper : « Jadis il y eut un père qui, pour sauver sa fille de la honte, lui plongea dans le cœur un poignard bienfaisant. Il lui donnait plus que la vie ; mais ces actions appartiennent aux temps passés : il n'y a plus aujourd'hui de tels pères. — Il y en a encore, ma fille ! » répond Odoardo en la poignardant.

Ce drame de Lessing tient le milieu entre la tragédie

et le drame bourgeois. Il emprunte à l'une les grandes passions et les actions héroïques, à l'autre cette recherche de la vie réelle, je dirais même cette vulgarité de détails qui satisfait le spectateur en le ramenant dans le centre où il vit. Ce compromis entre l'histoire romaine et les théories de Nivelle de La Chaussée et de Diderot forme un produit qui n'est pas sans charme et dont l'effet à la scène fut toujours très puissant. Lessing n'est pas doué à un très haut degré de l'instinct dramatique; le raisonnement tient chez lui plus de place que l'invention. Pourtant la pièce marche avec aisance, et l'intérêt s'y développe graduellement jusqu'à la catastrophe finale. Le chambellan Marinelli, espèce d'Yago mitigé, engage bien le Prince dans le crime, lorsqu'au troisième acte il lui fait approuver, sous la forme d'un souhait, toute la machination qu'il a préparée pour se défaire par un meurtre du comte Appiani, le fiancé d'Émilie, et pour livrer à son maître la jeune fille sans défense. On s'accorde à louer la scène où l'ancienne maîtresse d'Hector de Gonzague pousse le comte Odoardo à tuer le Prince pour sauver la vertu de sa fille. « Le vice y arme la vertu, dit Mme de Stael, la passion y suggère tout ce que la plus austère sévérité pourrait dire pour enflammer l'honneur jaloux d'un vieillard; c'est le cœur humain présenté dans une situation nouvelle, et c'est en cela que consiste le vrai génie dramatique. Le vieillard prend le poignard, et, ne pouvant assassiner le Prince, il s'en sert pour immoler sa propre fille. »

Emilia Galotti contient réellement de très grandes

beautés de détails, des traits de caractère excellents, des scènes très fortement pensées et noblement exprimées ; mais, malgré tout le talent de l'auteur, il règne un disparate complet entre ce sujet romain et ce langage du monde moderne, qui en modifie si curieusement la sauvage cruauté. W. Schlegel avoue que ces Romains déguisés devraient avoir le chapeau sous le bras et l'épée au côté, comme les personnages des comédies françaises.

Nathan le Sage n'a pas été écrit pour le théâtre. Lessing le qualifie de poëme dramatique. Il fut joué pourtant sur toutes les scènes de l'Allemagne, mais arrangé par Schiller, que Gœthe aida dans cette besogne, comme leur correspondance le constate. Lessing composa cette pièce pour donner carrière à ses idées sur la controverse religieuse, et il prit le point de départ de son action dans une nouvelle de Boccace qui met en scène le sultan Saladin et le juif Melchisédec. Lessing veut prouver que l'intervention des dogmes religieux fausse les lois naturelles de la raison et de la morale. Il est vrai qu'il ne prouve absolument rien, sinon qu'il peut se rencontrer de braves gens dans tous les pays et dans toutes les religions, ce qui n'a jamais été contesté par personne. *Nathan le Sage* n'est pour ainsi dire pas une pièce de théâtre, et cependant l'originalité et la grandeur des caractères sont telles qu'on se sent malgré soi vivement intéressé par cette triple action, qui marche parallèlement avec toute la placidité, mais aussi avec tout l'imprévu d'une partie d'échecs.

Nous voyons d'abord Nathan, le riche marchand juif, arrivant chez lui à Jérusalem, avec les trésors qu'il rapporte de ses longs voyages. Il apprend que sa fille Réca a été sauvée d'un incendie par un jeune templier qui a refusé d'accepter ses remercîments, et qu'elle n'a jamais revu. Réca croit que cette figure, que son imagination lui reproduit toujours, est celle d'un ange du ciel. Réca, qui passe pour la fille de Nathan, est une chrétienne qu'il a reçue tout enfant des mains d'un prêtre qui fuyait. Il l'a élevée, car Nathan est bon et charitable, autant qu'il est tolérant en matière de religion. Le jeune templier qu'aime Réca a été pris par les musulmans, et il est resté auprès de Saladin, qui lui a laissé toute sa liberté sur parole. Nathan a bien de la peine à conduire chez lui le farouche templier, qui tombe bientôt amoureux de la jeune fille. Nathan, qui n'a pas de préjugés religieux, la lui donnera volontiers pour femme, car il apprécie la franchise et la noblesse de son caractère, mais il découvre bientôt un secret terrible qui le force de dénier la promesse qu'il a faite au jeune templier. Celui-ci, au comble de la fureur, dénonce Nathan au patriarche comme retenant indûment dans sa maison une jeune fille chrétienne qu'il fait passer pour sa fille. Le sultan Saladin appelle Nathan et le templier devant lui, et là Nathan explique l'acte de charité qui a fait entrer Réca dans sa maison. Réca est toujours chrétienne, il a respecté sa croyance, il ne lui a enseigné que le sacrifice au devoir et l'hommage à la vertu. Il se trouve, en fin de compte, que Réca et le templier sont frère

et sœur et nés tous deux de l'émir Essad, frère du Sultan. L'opinion de Mme de Stael est que l'intention de l'auteur a été de donner à sa famille dramatique l'exemple d'une fraternité religieuse plus étendue. Certes, ce dénoûment serait détestable au théâtre, et j'ignore s'il a été modifié à la représentation après que Schiller et Gœthe eurent changé ce que la pièce pouvait contenir de contraire à l'effet scénique. Les qualités du poëme dramatique de Lessing ne sont pas dans les événements de sa fable, mais dans les caractères pleins de grandeur et de générosité qu'il prête à Saladin, au juif Nathan et au templier. L'ouvrage est écrit en vers ïambiques, un peu durs et négligés, mais de beaucoup préférables à la prose des autres pièces du même auteur.

Les pièces de Lessing furent jouées à Hambourg par des acteurs de talent, parmi lesquels il cite lui-même au premier rang Eckhof, Mme Lœven et Mme Hensel.

Eckhof fut le premier acteur allemand qui chercha à introduire le ton naturel dans la déclamation théâtrale. Mme Hensel se faisait remarquer par la justesse de sa diction, Mme Lœven par une incomparable sensibilité. Cette troupe de Hambourg servit de modèle aux acteurs qui vinrent après elle. Iffland, surtout, se souvint d'Eckhof.

Fils d'un ministre protestant de la Lusace, Éphraïm Lessing avait étudié la théologie à Leipsig, et de cette éducation première il avait gardé l'amour de la controverse, qui domine dans tous ses écrits. Son ami

Mosès Mendelsohn, de Dessau, grand polémiste religieux, qui voulait réconcilier le christianisme et le judaïsme, le convertit à ses idées, dont nous retrouvons le développement complet dans *Nathan le Sage*. Lessing, peu aimé de ses confrères, qui tous avaient plus ou moins à lui reprocher l'aigreur de ses critiques, mourut en 1781. Le Duc de Brunswick l'avait fait conseiller aulique et bibliothécaire à Wolfenbuttel.

II.

Klinger. — Leisewitch.— Brandes. — La comédie improvisée.

Je mentionne, sans m'y arrêter, Friedrich von Klinger, qui dut son succès du moment à quelques bonnes situations semées çà et là dans des pièces médiocres. Klinger donna en 1774 *les Jumeaux* (*die Zwillinger*), qui obtinrent au concours le prix de Schrœder, et *Tempête et Bouillonnement* (*Sturm und Drang*), pièce qui prêta son nom à cette période d'effervescence littéraire. En 1777, il publia *Stilpo et ses Enfants* (*Stilpo und seine Kinder*), puis *Elfride*, *Conradin*, drame patriotique; *le Favori*, *Médée à Corinthe*, *Roderic*, et une comédie, *le Derviche*. Klinger devint lec-

teur du Grand-Duc de Russie, qui fut depuis Paul Ier. A son avénement, Paul nomma Klinger directeur de l'École des Cadets de Saint-Pétersbourg. Johann-Anton Leisewitch n'a produit qu'un drame, *Jules de Tarente;* ce drame, qui obtint un succès très réel, se distingue par un sujet bien conçu et bien ordonné et par des caractères habilement tracés. Jean-Christian Brandes, acteur et auteur de ce temps, fit représenter un nombre considérable de pièces, tragédies, drames, comédies, farces, opéras. Cette espèce de Gil Blas, dont les *Mémoires* sont les commentaires les plus complets des théâtres allemands à cette époque, fut tour à tour menuisier, pître d'un médecin ambulant, vendeur de tabac, domestique, comédien, gazetier, puis enfin auteur et directeur de spectacles. Son premier ouvrage est une comédie en cinq actes, intitulée *le Sceptique*, composée sous les inspirations de la misère pendant le séjour de la troupe de Schuch à Stettin. Brandes fut pris en amitié par Lessing, qui lui donna d'utiles conseils. A Berlin, il écrivit le prologue d'ouverture du nouveau théâtre de Schuch le fils, qui avait succédé à son père. Pour célébrer l'élection de Stanislas-Auguste, roi de Pologne, il fit jouer deux autres pièces, sous les titres de *Dantzig orphelin* et *les Muses triomphantes;* puis, pour le mariage du Prince royal de Prusse, il donna *Berlin, ou le Centre du bon goût*. A Hambourg, il échoua comme acteur, mais il réussit comme auteur avec sa comédie *les Apparences sont trompeuses;* à Brunswick, il donna deux comédies nouvelles: *l'Auberge* et *le Marchand anobli*. Ce der-

nier ouvrage, qu'il refondit ensuite en trois actes pour le théâtre de Vienne, resta longtemps à la scène, ainsi que son *Ariane dans l'île de Naxos*. Wieland conseilla à Brandes quelques modifications dans sa tragédie d'*Olivie*, qui réussit pleinement. A Dresde, il fit jouer *la Belle-Mère* et un drame intitulé *les Médicis*. *Le Jeune Avare*, *Constance de Detmold*, *le Naufrage*, la tragédie d'*Ottilie* et *le Baron d'Olsbach* furent suivis de la comédie qui a pour titre : *Ce qui convient à l'un par droit doit aussi convenir à l'autre par équité*, et du drame *le Père du peuple;* puis vinrent *Rachel la belle juive*, imitée de l'espagnol, et *les Devoirs des Princes*. Brandes, qui pourtant a laissé un nom, ne fut jamais ni un bon acteur ni un bon auteur. Comme directeur, il ne brilla pas davantage dans son administration du théâtre de Hambourg, malgré le talent de Charlotte sa femme et de sa fille Minna, cantatrice de talent. Le malheureux perdit dans la fleur de l'âge son fils et sa fille, et il se retira du théâtre veuf et ruiné.

Nous avons parlé des arlequinades, contre lesquelles le bon Gottsched s'était armé en guerre. Malgré toute son ardeur, il ne parvint pas à les détruire. Au temps où la troupe de Schuch, à laquelle appartenait Brandes, desservait le théâtre de Berlin, ce théâtre possédait deux arlequins: l'un était le second fils du directeur, l'autre se nommait Berger, et, chose singulière, cet arlequin jouait parfois la tragédie. Berger, qui possédait une belle voix et quelque connaissance du chant, réussit surtout dans une farce musicale où il repré-

sentait une gouvernante qui s'enivrait et qu'on emportait de la scène dans une brouette. Schuch le père était lui-même un excellent arlequin, et il brillait surtout dans la comédie improvisée. Il avait autour de lui d'excellents interprètes de ce genre, comme, par exemple, Stanzel, Antusch, Ewald. Lessing n'était pas ennemi de ce spectacle, qu'il préférait, disait-il, à une tragédie traînante et mal conçue. Il manquait rarement les représentations de farces quand elles étaient traduites par Schuch le père.

III.

Action commune de Gœthe et de Schiller sur la littérature dramatique de l'Allemagne.

Le théâtre allemand vit tout entier dans ces deux gloires que l'on appelle Wolfgang de Gœthe et Frédéric Schiller ; elles absorbent dans leurs rayons tous les petits astres du ciel primitif de la vieille Allemagne, jusques et y compris Lessing.

Schiller et Gœthe, ces deux intelligences tout à fait dissemblables, ne se rencontrèrent pour la première fois qu'en 1794, à Iéna, comme ils sortaient tous deux d'une séance d'académie. Jusqu'à ce moment prédestiné, ils avaient éprouvé peu de sympathie l'un

pour l'autre. Gœthe avoue même qu'il détestait l'homme « qui avait déchaîné à travers l'Allemagne tous les paradoxes moraux et dramatiques dont lui (Gœthe) s'était efforcé de purifier son esprit. » Il craignait de voir ses efforts perdus avec les sujets qu'il avait préparés, et d'être étranglé entre l'*Ardinghello* de Heinse et le *Charles Moor* du nouveau dramatiste wurtembergeois. De son côté, Schiller écrivait à son ami Kœrner : « Un commerce fréquent avec Gœthe me rendrait malheureux. Je le crois égoïste au suprême degré. Il est bienfaisant, mais comme un dieu, sans se donner lui-même. Enfin il m'inspire un singulier mélange d'amour et de haine, et il éveille en moi un sentiment pareil à celui que Brutus et Cassius doivent avoir éprouvé pour César. » La manière de sentir des deux poëtes les séparait, en effet, sur beaucoup de points. Schiller était un philosophe de l'école de Kant, Gœthe un élève de Spinoza; Gœthe possédait une belle fortune et des charges de cour, Schiller était pauvre et persécuté. L'idée de l'affranchissement et du bien-être de l'Allemagne dominait toutes les pensées de l'auteur de *Don Carlos;* Gœthe était un parfait égoïste. En outre, Schiller, le modèle des maris, professait une morale sévère; Gœthe scandalisait sa petite ville pudibonde par un concubinage avoué avec la fille d'un ivrogne.

Du moment où ils se connurent, les deux rivaux se lièrent d'une étroite amitié. L'excellent Schiller fut subjugué par l'amabilité de ce génie à qui rien dans la nature n'était étranger, même l'art d'attacher

les cœurs, sans jamais livrer le sien. Gœthe vit tout le parti qu'il pouvait tirer de cet esprit supérieur, si différent de son propre esprit, et que de ce choc naîtrait pour lui tout un monde étincelant d'idées nouvelles. Ils se donnèrent aussitôt des gages réciproques de leur alliance. Gœthe consentit à collaborer au recueil littéraire *les Heures*, que fondait Schiller avec le concours de Fichte et de Humboldt, et que devait publier l'éditeur Cotta de Tubingen. Schiller, de son côté, s'engagea à donner au théâtre de Weimar, que dirigeait le conseiller de Gœthe, sa trilogie de *Wallenstein*. Ainsi ligués, les deux poëtes-journalistes entreprirent de soumettre à leurs doctrines l'Allemagne dramatique, qui subissait encore çà et là l'influence des vieilles écoles. Le centre de leur doctrine était l'œuvre shakspearienne. Shakspeare avait inspiré nos deux réformateurs quand ils donnaient leurs deux premiers ouvrages : *Gœtz de Berlichingen* et *les Brigands*. Schiller devait rester fidèle à son principe; Gœthe, l'universel, dans son désir de tout embrasser, entrevoyait d'autres horizons. Malgré cette divergence, de l'alliance poétique dramatique et critique de ces deux écrivains est né le véritable théâtre de l'Allemagne.

Toujours sur la brèche pour soutenir ses doctrines, Schiller, professeur et publiciste, inséra dans *le Répertoire wurtembergeois de littérature*, dans *la Thalie rhénane*, dans *la Nouvelle Thalie*, dans *les Heures*, dans *la Gazette universelle d'Iéna* et dans *les Propylées*, ses opinions en matière d'art, et maintint

très haut le drapeau de l'esthétique nouvelle. Le fond de cette idée est la prédominance de l'idéal sur la basse vulgarité. « L'artiste est sans doute fils de son temps, mais malheur à lui s'il en est aussi le disciple ou même le favori !... Vis avec ton siècle, mais ne sois pas sa création... La vie des grands hommes peut présenter des particularités d'un genre bas, mais il n'y a qu'une imagination basse qui aille précisément les relever et les peindre. »

De dix ans plus âgé que Schiller, Gœthe avait déjà produit *Gœtz de Berlichingen* en 1773; il comptait alors vingt-quatre ans; Schiller avait débuté à vingt-trois ans par *les Brigands*, en 1782.

Après avoir marqué le point de jonction de ces deux natures d'élite et signalé leur action commune pour la régénération de l'art dramatique dans leur pays, il faut maintenant les étudier à part et suivre leur marche individuelle, jusqu'à ce qu'elles se retrouvent ensemble à la petite cour du Duc de Weimar.

IV.

Les amours de Gœthe. — Son drame né de Shakspeare. — Le petit bourgeois de Francfort s'impose à la cour de Weimar. — Gœthe directeur de spectacle et acteur. — Sa troupe. — Ses ouvrages dramatiques.

Venu au monde au coup de midi, le 28 août 1749, sous une heureuse étoile, ainsi qu'il nous l'apprend dans ses *Mémoires*, Gœthe, qui appartenait à une famille riche de Francfort, ne connut jamais les difficultés de la vie. Le succès couronna ses tentatives dès ses premiers pas, et l'amour, comme la poésie, lui versa dans une coupe d'or son nectar toujours renaissant. Quelle place d'armes que le cœur de ce poëte qui aime tour à tour d'une passion si enthousiaste tant de femmes, qu'il oublie aussi vite qu'il s'en est épris ! Que croire des belles phrases qu'il consacre à leur souvenir, soit en vers, soit en prose ? que penser des fleurs embaumées qu'il effeuille sur tant de tombes avec des larmes de théâtre? Marguerite, qui lui donne à Francfort le premier baiser d'amour; la complaisante Annette; Frédérique, la charmante fille du pasteur de Sesenheim; Émilie et Lucinde, les deux sœurs rivales; la douce Lili, qu'il feignit un moment de vouloir épouser et dont il a chanté la grâce attractive dans ses poésies diverses ; Charlotte de Buff, la fiancée de son ami Kestner, qui lui fournit

le sujet de son roman de *Werther;* Mlle Delft ; la Baronne de Stein, qu'il abandonna pour Christiane Vulpius : voilà bien des adorations, des luttes, des ruptures, et, de toutes ces aventures arrosées de larmes vraies ou feintes, Gœthe sort impassible et bientôt consolé. Ce n'est pas tout : il utilise même la douleur. Il transporte dans le domaine de l'idéal les réalités poignantes, c'est-à-dire qu'il met en pièces de théâtre ou en volumes les déchirements de ce qu'il appelait son cœur. Ce viscère, à vrai dire, ne tourmenta jamais beaucoup le poëte olympien, habitué à supporter stoïquement les coups de l'adversité, surtout quand elle frappait les autres. Sa manière d'oublier les chagrins tournait ainsi au profit de sa gloire. L'heureuse infortune du mariage de Charlotte, qui lui produisit le succès européen de *Werther,* devint la meilleure affaire que sa jeune ambition pût rêver, et je reste bien convaincu que la joie du triomphe fut chez lui plus intense que le désespoir. Il ne se montra pas, du reste, beaucoup plus tendre envers ses amis qu'avec ses maîtresses : Herder, Jacobi, Merk et Wieland ne se cachèrent jamais pour se plaindre de son égoïsme. On doit accepter l'homme pour ce qu'il est, mais il ne faut pas non plus, contrairement à la vérité, le vouloir affubler de qualités qu'il ne posséda jamais. En somme, Gœthe ne fut pas un cœur, mais un cerveau, et je l'aime mieux le front ceint de son auréole que coiffé de son tricorne de conseiller aulique. Son amitié pour Schiller, dont il pleura la mort, son dévoûment à son Prince lors de

l'invasion française, sont des exceptions dans sa vie ; mais on peut remarquer que ces deux malheurs atteignaient indirectement sa personne. En Schiller il perdait un compagnon d'armes précieux pour les batailles littéraires qu'il allait désormais devoir soutenir seul ; dans le duc de Weimar fuyant sa petite cour il perdait tout le prestige de sa position politique.

Ainsi que Schiller, Gœthe doit à Shakspeare l'impulsion que tous deux ils communiquèrent en Allemagne à à la littérature dramatique. C'est de bonne heure, pendant qu'il étudiait à Leipsig, que Gœthe lut quelques extraits de Shakspeare dans une compilation de Dodd. Ces grandes maximes, ces peintures saisissantes, l'intéressèrent au plus haut point. Puis parurent les traductions de Wieland et d'Eschenbourg, qui l'initièrent complétement au génie de ce sublime créateur. Le *Mémoire* de Herder sur Shakspeare et les *Remarques sur le théâtre*, par Lenz, achevèrent de l'éclairer sur la différence qui séparait le drame ainsi conçu des pauvretés en vogue à ce moment. C'est pendant qu'il étudiait le droit à Strasbourg que Gœthe connut Lenz, dont les conversations ne lui furent pas sans profit ; c'est aussi dans ce même temps que Gœthe courtisait la belle Frédérique de Sesenheim. Il méditait déjà son *Gœtz de Berlichingen* et le *Faust*, et il avait écrit, comme préparation à ses travaux futurs, *le Caprice de l'amant*, pastorale en un acte, assez incolore, et une comédie romanesque dans la manière de Lessing, *les Complices*. Ces deux ébauches ne faisaient en rien présager l'auteur de *Gœtz* et de *Faust*. Mais les médi-

tations sur Shakspeare avaient tellement élargi les idées du jeune poëte, que, de retour dans la maison paternelle, il lisait à sa sœur Cornélie quelques scènes de la vie dramatisée du *Chevalier à la main de fer*. Les encouragements de sa sœur l'excitèrent au travail, et le drame de *Gœtz de Berlichingen* fut bientôt terminé. Mécontent de son premier essai, il le refondit entièrement. En s'attachant à peindre Adélaïde sous d'aimables couleurs, il était devenu amoureux de sa création; c'est lui qui le dit dans la troisième partie de ses *Mémoires*. Au lieu de la biographie de Gœtz, il avait écrit un roman dont il dut faire disparaître tout ce qu'il lui avait donné de fabuleux ou de trop passionné. Il s'était complu, par exemple, à montrer Adélaïde dans une scène nocturne de bohémiens où sa beauté faisait des prodiges; il supprima cette scène, et il réduisit considérablement le commerce amoureux de Franz avec sa gracieuse maîtresse. En quelques semaines la pièce fut ainsi entièrement refondue : et comme Gœthe voulait encore remanier son drame, son ami Merk le lui arracha des mains en lui disant : « Mettons vite l'ouvrage sur la haie; c'est ainsi qu'il séchera. » Le drame fut immédiatement imprimé et eut un succès fou dans toute l'Allemagne. *Le Mercure allemand* critiqua la pièce; Wieland en prit la défense; les uns louèrent les connaissances historiques du jeune auteur, les autres l'accusèrent d'ignorance pour avoir fait du Chevalier à la main de fer le beau-frère de Franz de Sickingen : d'autres encore le blamèrent d'avoir préconisé la force, et par conséquent la tyran-

nie. Cette pièce a toute l'allure shakspearienne, et ce n'est pourtant pas une imitation servile. Le vieux chevalier qui défend son vassal et sa peau contre les soldats de la Ligue, et qui vante son dévoûment à l'Empereur, tout en le combattant; le terrible Franz de Sickingen qui rêve pour conquête l'électorat de Trèves et le Palatinat; Élisabeth, la digne épouse de Gœtz expirant, lui apprenant que ses derniers défenseurs sont morts en combattant pour la liberté; Adélaïde de Waldorf, doublement criminelle, trompant Weislingen son mari et s'en délivrant par le poison; l'écuyer Franz qui avoue l'attentat dans lequel il a trempé et qui s'en punit en se précipitant dans le Mein; la cour de l'évêque de Bamberg, le camp des Bohémiens, le siége du château de Gœtz, la scène où il rend son âme à Dieu et son cri suprême: « Donnez-moi un peu d'eau... air céleste! liberté! liberté! » toutes ces figures, tous ces tableaux, constituent la plus belle œuvre de Gœthe comme composition historique et dramatique. La pièce est écrite en prose et avec un naturel parfait. Les personnages accessoires sont aussi savamment dessinés que les principaux, et la lutte du siècle qui finit contre celui qui commence sert de cadre à cette épopée dramatique.

Après le drame de *Gœtz de Berlichingen*, il se manifeste un sensible abaissement dans le talent créateur du poëte. *Clavijo* et *Stella* sont des retours à la vieille école du drame bourgeois. Le cinquième acte de *Clavijo* a le tort, en outre, de trop rappeler l'enterrement d'Ophélie dans l'*Hamlet* de Shakspeare. Comme

Hamlet, Clavijo veut voir la morte à visage découvert : « Veux-tu la ranimer pour la tuer une seconde fois ? » s'écrie Buenko. Puis survient Beaumarchais, le frère de Marie, qui joue le rôle de Laërte, le frère d'Ophélie, et qui se précipite sur le meurtrier de sa sœur pour lui plonger son épée dans le sein. Ces deux pièces sont également écrites en prose. Il est évident que le grand poëte, qui cherche à mettre dans son dialogue le plus de naturel qu'il pourra, a peur de se laisser entraîner au lyrisme et que pour cette raison il se prive d'un de ses plus puissants moyens d'action sur le public. *Clavijo* et *Stella* datent de 1774 et de 1775. C'est en 1775 que Gœthe, sur la demande du Duc, vient se fixer à Weimar. Charles-Auguste dut imposer à sa cour ce petit bourgeois de Francfort, qui était en même temps le plus célèbre des jeunes poëtes de l'Allemagne. Gœthe avait alors vingt-six ans ; il était d'une beauté remarquable, et, dans son costume à la Werther, il conquit toutes les sympathies des dames. Plus de fêtes sans lui : bals, conversations, mascarades, chasses, parties de patins sur l'étang des Cygnes, c'est lui qui dirigeait tout, et il se faisait admirer par son adresse et sa grâce en toutes choses. Charles-Auguste, au bout de quelques mois, nomma son poëte conseiller de légation, avec siége et voix dans le conseil, et un traitement de douze cents thalers. Dans sa *Nouvelle Traduction des œuvres de Gœthe*, M. Porchat résume d'une manière très complète l'histoire du séjour de notre poëte à Weimar, cette Athènes de l'Allemagne. Le vieux Gleim, de passage en cette

résidence, lisait un jour chez la duchesse Amélie des pièces de vers contenues dans le dernier numéro de l'*Almanach des Muses*, qu'il avait apporté de Gœttingen, lorsqu'un jeune homme lui offrit de le remplacer dans sa lecture. Ce jeune homme, après avoir lu quelques pièces de Stolberg, de Voss, de Bürger, se mit tout à coup à réciter des poésies qui n'étaient pas dans le livre. Hexamètres, ïambes, rimes, raconte Gleim, tout cela se pressait pêle-mêle ; il secouait la branche, et les fruits tombaient. « C'est Gœthe ou c'est le diable, dis-je à Wieland. — C'est l'un et l'autre, » me répondit-il.

Depuis 1774 Weimar était sans théâtre, par suite d'un incendie. Gœthe composa une troupe d'amateurs qu'il choisit parmi les principaux personnages de la cour et des lettres. C'étaient la duchesse Amélie, le duc Charles-Auguste lui-même, le prince Constantin, Knebel, Einsiedel, Musœus, la sœur du poëte Kotzbue, et Corona Schrœter, actrice en renom, que Gœthe adjoignit à son ensemble, dont il faisait partie lui-même en qualité de premier rôle tragique et comique. Dans l'opéra et le ballet, dans le drame, dans la tragédie et la comédie, la nouvelle troupe de Weimar éclipsa celles de Berlin, de Dresde et de Francfort. On jouait partout, dans la ville et dans les châteaux voisins, sur des scènes improvisées exprès, et de préférence en plein air. La troupe voyageait dans les voitures de la cour, escortée par les hussards du Prince. On représenta ainsi *les Bohémiens* d'Einsiedel et *les Complices* de Gœthe. Cette dernière pièce était jouée par Gœthe, Musœus et Co-

rona Schrœter. Gœthe joua également le rôle d'Oreste dans la version en prose de son *Iphigénie en Tauride.* Il fut noble et digne, mais un peu froid ; on le préférait dans la comédie, et surtout dans la farce.

En 1779, le jour anniversaire de sa naissance, Gœthe fut élevé à la dignité de conseiller intime par le Duc, qui l'emmena dans son voyage en Suisse. En passant à Strasbourg, le poëte impassible eut le courage d'aller faire visite à la pauvre Frédérique de Sesenheim, qu'il avait laissée mourante et qu'il retrouva heureusement en parfaite santé. Il retrouva aussi sa Lili mariée et mère de famille. C'est en Suisse que Gœthe écrivit sa jolie pastorale de *Jeri et Bœtly*, dont Scribe a fait *le Chalet*. Gœthe avait une sorte de prédilection pour ce petit opéra comique, qu'il apporta tout achevé en Allemagne. Il dit dans ses *Annales :* « Je sens encore l'air des montagnes qui souffle au travers quand ces figures s'offrent à ma vue sur les planches du théâtre, entre les murailles de toile et les rochers de carton. » Le 13 janvier 1780, les voyageurs étaient de retour à Weimar, et Gœthe reprenait ses travaux multiples sous le toit champêtre que lui avait donné le duc Charles-Auguste. De son voyage en Italie et en Sicile, accompli en 1786 et 1787, Gœthe rapporta son drame de *Torquato Tasso* et son *Iphigénie en Tauride* remaniée. On nomma cette nouvelle manifestation de sa pensée une transformation du génie de l'auteur; on l'aurait plus justement appelée un abandon complet de tous les principes qu'il avait lui-même prêchés et mis en pratique jusqu'à ce jour. Pour admirer ce mélange

de l'idée germanique moderne avec la pensée grecque dans l'*Iphigénie*, il faut véritablement ne tenir aucun compte de l'unité historique, littéraire et philosophique. Peut-on vraiment comparer la fantaisie de Gœthe à l'*Iphigénie* d'Euripide? Qu'est-ce que ce Thoas chevaleresque, qui semble offrir un duel à Oreste quand il lui dit : « Il est grand le nombre des guerriers qui m'environnent; cependant, à mon âge, je résiste encore moi-même à l'ennemi, je suis prêt à courir avec toi la chance des armes? » Comprend-on que ce Roi barbare consente bénévolement au départ des prisonniers et de la prêtresse de Diane? Le Thoas d'Euripide est bien autre. « Hâtez-vous, s'écrie-t-il, saisissez ces hommes impies; lancez sur les flots des navires rapides, afin que, poursuivis sur mer comme sur terre, ils ne puissent échapper et qu'ils soient précipités du haut d'un rocher escarpé ou déchirés sur des pieux aigus. » Iphigénie, chez Gœthe, n'a rien de grec; c'est une chrétienne sentimentale qui ne veut pas quitter la Chersonèse Scythique sans recevoir la bénédiction de son Roi, et qui lui demande en partant sa main droite comme gage de leur ancienne amitié. Et puis qu'est devenue l'admirable scène de la reconnaissance, vantée par Aristote à l'égal de celle de l'*Œdipe* de Sophocle? Pourquoi ce dénoûment raisonné remplaçant celui d'Euripide? pourquoi cet alongement indéfini du dialogue, qui alourdit la pièce outre mesure, et qui substitue l'ennui à l'intérêt? M. Patin a mille fois raison de dire dans ses *Études sur les tragiques grecs*, et cela contrairement à l'opinion de

W. Schlegel et de Mme de Staël, que l'imitation de Gœthe est plus allemande que n'est française notre *Iphigénie en Aulide*. « Gœthe, ajoute le critique éminent dont nous citons les propres paroles, Gœthe, fatigué de l'engoûment de ses contemporains pour les pièces à événement et à spectacle, a tendu visiblement à la simplicité ; mais a-t-il été simple à la manière des Grecs ? Pas plus qu'Alfieri, si je ne me trompe. » La tragédie de Gœthe n'est, selon M. Patin, qu'une sorte de dialogue philosophique. Les personnages s'y montrent bien moins occupés de leur situation que des réflexions qu'elle leur suggère sur les grandes questions qui intéressent l'humanité. Les incidents de l'action n'y semblent destinés qu'à fournir matière à leurs controverses. La beauté du style a pu seule faire en Allemagne la renommée de l'*Iphigénie* de Gœthe, qui croule sur tous les points quand on la soumet à un examen sérieux.

C'est aussi en Italie que Gœthe acheva son drame d'*Egmont*, qui se rapproche de la première manière de l'auteur avec une dose de sentiment plus forte. L'histoire n'y est pas mieux observée que dans le pastiche grec, mais au moins on ne rencontre pas dans cette œuvre de disparate ni de fausse philosophie. L'action d'*Egmont* est intéressante et bien conduite. La passion y parle son vrai langage. Egmont, Clara, Brackenbourg, sont des figures attrayantes qui se détachent en lumière sur le sombre fond des vengeances du Duc d'Albe. Cette belle œuvre est aussi connue en France qu'en Allemagne. Le *Fiesque* de Schiller avait

paru en 1784; Gœthe voulut prouver probablement qu'il n'abandonnait pas pour toujours la direction qu'il avait donnée le premier au drame romantique allemand dans *Gœtz de Berlichingen.*

Torquato Tasso n'est pas une pièce de théâtre, quoique l'auteur l'ait dialogué et divisé en scènes et en actes. L'action y est nulle, l'invention absente. Tout naturel est banni du dialogue de ces personnages de convention. Ce n'est pas une transformation, c'est une négation complète des principes que Gœthe lui-même avait proclamés. Le duc Alphonse condamne le Tasse à rester prisonnier chez lui pour avoir tiré l'épée dans l'enceinte ducale, et, pour ce fait, le Tasse se désespère et s'exile à Rome. Il n'entendra plus la voix de la Princesse qu'il aime en secret, voilà tout le drame. Ce n'est vraiment pas suffisant, et nulle poésie, quelque magnifique qu'elle soit, ne saurait donner la vie à une aussi stérile composition.

Ce fut dans l'automne de 1788 que Gœthe, se promenant dans le parc de Weimar, rencontra Christiane Vulpius, qui lui remit un placet pour le Duc. Il fit sa maîtresse de cette fille et l'installa chez lui. Sans se soucier des murmures de cette petite ville de Weimar, il vécut ainsi dix-huit années dans cette union illégitime, et ce n'est qu'en 1806 que Christiane devint Mme de Gœthe. Le poëte était depuis longtemps déjà conseiller intime et principal ministre du Duc, ayant dans ses attributions l'Institut, le Jardin botanique, les musées et le théâtre.

En 1794 arrive la liaison de Gœthe avec Schiller. Ce

fut une bonne fortune pour tous deux, mais surtout pour Gœthe qui commençait, nous l'avons vu, à confondre le drame et le poëme, et dont le *Faust*, esquissé depuis si longtemps, menaçait de ne jamais finir ou de tourner à la déclamation pure, comme le *Torquato Tasso*. Voyons maintenant la marche de Frédéric Schiller depuis son début jusqu'à ce point de jonction avec Gœthe si important dans la vie et dans les œuvres des deux poëtes.

V.

Frédéric Schiller, le chirurgien-poëte. — Ce que Schiller apporte à Gœthe. — Opinion de Gœthe sur Schiller. — Différence de leurs destinées. — Histoire des pièces de Schiller. — Schiller, professeur à Iéna. — Carlsbad. — M. Gille, publiciste allemand.

La publication du recueil intitulé *les Heures*, rédigé par Schiller, Gœthe et les premiers littérateurs de la jeune Allemagne, n'obtint pas tout le succès qu'elle méritait. Les deux poëtes firent alors une suite de satires et d'épigrammes en vers qu'ils appelèrent *les Xénies*, titre emprunté à Martial, et qui veut dire *les Présents*. Ils passèrent en revue tous leurs ennemis dans cette composition bizarre, dont la première idée venait de Gœthe. Cette vive rattaque anima l'attention

du public, et un combat littéraire s'engagea sur toute la ligne de la publicité allemande.

Schiller apportait à Gœthe un concours puissant et une renommée déjà populaire. Le lion de Weimar, bercé et presque endormi par la musique des poésies cadencées qui coulaient chaque jour de sa plume d'or, se réveilla au contact de cet esprit vigoureux qui l'invitait à passer de la rêverie à l'action. Il mit fin à cette ennuyeuse suite de mauvaises comédies qu'il avait produites dans sa somnolence, *le Grand Gophte* (1790), *le Citoyen général*, *les Exaltés* (1793). « Il y avait en Schiller (c'est maintenant Gœthe lui-même qui parle) une singulière puissance d'attraction ; il saisissait avec force tous ceux qui s'approchaient de lui. Pour moi, en particulier, ce fut un printemps nouveau, où toutes les semences germèrent, où toute sève monta, s'épanouit et s'élança joyeusement au dehors. » C'est à ce moment que Gœthe écrivit cette belle épopée familière qu'il intitula *Hermann et Dorothée,* en même temps qu'il terminait son *Wilhelm Meister* d'après les conseils et les critiques de son nouvel ami.

Bien différent de Gœthe, Schiller était parti, en commençant sa carrière, d'un point difficile et ardu. Destiné au droit, puis à la médecine, il avait étudié avec conscience, mais sans vocation, et le Duc de Wurtemberg, dont il était le sujet, l'avait attaché à un régiment comme chirurgien, avec un traitement de dix-huit florins par mois. Las de la dure discipline sous laquelle il était courbé, Schiller s'enfuit un matin avec son ami le musicien Streicher, et il se réfugia à Man-

heim, où il venait de faire jouer *les Brigands,* son premier ouvrage, en janvier 1782. On sait quel fut le retentissement de cette œuvre, qui, au fond, exprimait une idée d'affranchissement et de liberté. C'est ainsi qu'elle fut comprise par la jeunesse allemande, et les voleurs de grands chemins se poétisèrent à ce point qu'on découvrit à Leipzig une association de jeunes fous qui songeaient à pratiquer la vie libre dans les forêts, à l'imitation de Karl Moor et de ses nobles amis ; c'est ainsi qu'après la publication de *Werther* le nombre des suicides avait augmenté. La pièce de Schiller fut taxée d'immoralité ; on blâma le fils hypocrite qui passe pour vertueux, le fils coupable à qui l'auteur prête les meilleurs sentiments, et jusqu'à l'amour d'Amélie, que le crime et le déshonneur ne peuvent éloigner de son amant. Le succès universel du pauvre chirurgien en rupture de ban excita la colère du Duc de Wurtemberg, et Schiller se vit contraint de s'aller cacher, sous le pseudonyme du docteur Schmidt, à Francfort, à Mayence, puis à Bauerbach, chez Mme de Wolzogen, la mère de l'un de ses camarades d'études. Il laissait son drame de *Fiesque* entre les mains du directeur de Manheim, et, comme on ne s'empressait pas de le jouer, il vendit le droit de l'imprimer au libraire Schwan, à raison d'un louis la feuille, car il fallait vivre et payer les quelques dettes qu'il avait contractées. C'est sous les ombrages de Bauerbach qu'il retoucha le *Fiesque*, à la demande du baron Dalberg, directeur du théâtre de Manheim, et qu'il composa son drame *Intrigue et Amour*. Il vendit à Dalberg, pour

trois cents florins, *Fiesque*, *Intrigue et Amour* et une troisième pièce à faire qui se trouva être *Don Carlos*. Comme compensation de ce marché léonin, Dalberg promit une reprise des *Brigands* et deux représentations au bénéfice de l'auteur. *Fiesque* fut joué à Manheim, pour la première fois, le 11 janvier 1784. La pièce était très bien distribuée. Boek prit le rôle de Fiesque, Iffland celui de Verrina; Léonore, la femme de Fiesque, échut à Caroline Ziegler; Beil joua le rôle du Maure. Le succès de *Fiesque* fut considérable à Manheim, mais Berlin lui fit une réception enthousiaste. A Vienne, l'empereur Joseph II l'arrangea lui-même en trois actes pour le théâtre de la cour. La presse allemande se montra froide pour le jeune poëte et pour sa nouvelle production. W. Schlegel trouve, à tort selon nous, que Fiesque est, de toutes les pièces de Schiller, celle dont le plan est le plus mauvais et l'effet le plus faible. Assurément, la figure de ce conspirateur, qui se cache sous l'enveloppe du débauché, sort d'une grande pensée dramatique qui amène de belles scènes et des péripéties inattendues. Verrina, le conjuré républicain, est peut-être un peu trop un Allemand du XVIIIe siècle, au lieu d'un Génois du XVIe, mais il a un grand air dans son allure, et l'on se sent prêt à excuser sa féroce grandeur d'âme lorsqu'il précipite à la mer son ami qui a usurpé la puissance suprême et dont il détache le manteau en lui disant : « Quand la pourpre tombe, le Doge doit la suivre. » La comtesse Imperiali et le Maure Hassan, quoique peints dans des tons un peu crus et criards, sont

aussi des portraits de maître. Le drame renferme dans son ensemble un intérêt très grand, et son mouvement ne s'arrête pas. Aussi l'effet à la représentation fut-il toujours très prononcé.

Intrigue et Amour, qui se trouvait dans le marché de trois cents florins fait avec Dalberg, fut représenté à Manheim cette même année 1784. Beck jouait le rôle de Ferdinand de Walter; Boek, le Président; Iffland, le secrétaire Wurm; Beil, Miller le musicien, et Caroline Ziegler prêtait le charme de son talent à la sympathique Louise Miller. Après ce sujet bourgeois, qui fit verser bien des larmes aux belles allemandes du Sud et du Nord, Schiller aborda sa grande composition poétique de *Don Carlos*. Toujours misérable et traqué par ses créanciers, il apprit un jour que le Duc de Weimar était en visite à Darmstadt, chez l'Électeur son beau-père, et, connaissant le caractère bon et aimable de ce Prince, qui ne rappelait en rien son ancien tyran du Wurtemberg, il sollicita et obtint l'honneur de lire devant l'auguste assemblée le premier acte du drame qu'il venait d'achever. Le résultat de son expédition fut sa nomination à la place honorifique de conseiller. Ce succès, s'il n'emplit pas sa bourse, lui donna au moins une certaine considération dans le monde; ses créanciers prirent patience et son père se rapprocha de lui. *Don Carlos* fut bientôt achevé, et Schiller fut nommé professeur à l'université d'Iéna. Devenu amoureux de Mlle de Lengefeld, il l'épousa, et, à l'occasion de son mariage, le Duc de Saxe-Weimar porta ses appointements à deux cents

thalers par mois. L'excès de travail manqua lui coûter la vie. Outre son cours et les travaux préparatoires qu'il nécessitait, outre l'arrangement de *Don Carlos,* trop long pour être représenté tel que l'auteur l'avait publié d'abord, Schiller écrivait encore une foule d'articles pour *la Gazette littéraire*, pour le recueil intitulé *Thalie,* et il préparait son *Histoire de la guerre de Trente ans.* Une maladie de poitrine se déclara, et on l'envoya aux eaux de Carlsbad. Ne pouvant plus travailler, et réduit à son modeste traitement de professeur, il n'aurait pu subsister, lui et sa famille, si le Prince d'Augustenbourg ne lui avait généreusement constitué à cette époque une pension de mille écus. Il revint à Iéna moins mal portant, mais ayant en lui le germe de la terrible maladie qui devait l'emporter. C'est pendant qu'il professait à Iéna que l'Assemblée nationale lui vota ce singulier brevet de citoyen français adressé à *M. Gille, publiciste allemand.* Il ne reçut la missive que cinq années après, quand les employés des postes eurent enfin deviné que ce nom de Gille désignait Schiller, l'illustre auteur de tant de belles œuvres. Lors du procès de Louis XVI, Schiller avait eu la pensée d'aller à Paris pour défendre la cause du Roi. Heureusement pour lui, il s'abstint. Un voyage à Stuttgard avec l'autorisation de son ancien souverain, qui répondit à sa requête qu'il daignerait ne pas s'apercevoir de sa présence, lui procura quelques instants de bonheur. Il revit son père et sa mère et sa jeune sœur, et, pendant ce séjour, Charlotte, sa femme, lui donna son premier enfant. De retour à Iéna, il

rencontra Gœthe, ainsi que nous l'avons dit, et, quelques mois après cette première entrevue, ils collaboraient aux *Heures* et aux *Xénies ;* ils étaient devenus des amis inséparables.

VI.

Schiller à Weimar. — Fin de l'histoire de ses pièces. — Mort de Schiller. — Le théâtre fait relâche ; les habitants prennent le deuil.

Lorsque Gœthe eut pris possession de Schiller, il voulut d'abord le rapprocher de lui, et, à sa sollicitation, le duc Charles-Auguste pensionna convenablement l'auteur de *Don Carlos*, qui abandonna le séjour d'Iéna pour celui de Weimar. Gœthe, directeur du théâtre ducal, n'eut pas de peine à décider Schiller à lui donner sa trilogie de *Wallenstein*. Les trois pièces qui la composent, *le Camp de Wallenstein, les Piccolomini* et *la Mort de Wallenstein,* furent successivement représentées sur ce petit théâtre, dont la cour payait royalement la mise en scène. Ce public était bon juge, quoiqu'un peu froid dans ses manifestations. Les beaux jours pour les auteurs joués étaient ceux où l'on invitait les étudiants d'Iéna, qui accouraient bottés et éperonnés et la casquette sur l'oreille.

Par leurs chants et leurs cris, ces jeunes gens troublaient le calme profond de la petite capitale lettrée. Ils appelaient les soldats du Duc, vêtus de vert et de jaune, *les grenouilles.* Mais, quand le bruit prenait trop de développement, M. le conseiller de Gœthe, vêtu de son habit brodé et décoré de tous ses ordres, apparaissait pour le calmer. M. Porchat cite le fragment suivant, qui a bien, comme renseignement historique, sa pittoresque valeur : « Il était assis (Gœthe) dans un fauteuil au milieu du parterre, et, de son regard imposant, il dominait et dirigeait l'assemblée. Quand les étudiants faisaient trop de tumulte, il se levait et commandait le silence. A la représentation d'*Alarcus* par Frédéric Schlegel, les applaudissements d'une partie du public ayant provoqué une forte opposition de rires, Gœthe se leva et d'une voix de tonnerre il s'écria : « Qu'on ne rie pas! »

Les trois parties de *Wallenstein* constituent l'une des plus vastes compositions historiques que l'on ait mises au théâtre depuis Shakspeare. C'est à ce moment que Schiller entre en maître dans le drame tel que le poëte anglais l'avait conçu. Nourri par de fortes études sur l'histoire de toutes les nations, il trace ses figures selon la vérité absolue, ce qui ne l'empêche pas de les orner de tout le sentiment et de toute la poésie que renferme son âme. Quoi de plus animé que ce *Camp de Wallenstein*, prologue du grand tableau qui va suivre! Les soldats lombards, wallons et allemands s'y mêlent pour concourir au même but, le pillage et la dévastation de l'Empire, qu'ils sont censés

défendre. « L'Empire, dit l'auteur dans son discours au public, est une arène de combats. Les villes sont désertes, Magdebourg est en ruines; l'industrie et le commerce sont anéantis, le citoyen n'est rien, les soldats sont tout. » Dans la seconde partie seulement, dans les *Piccolomini*, paraît Wallenstein, duc de Friedland, généralissime des armées impériales pendant la guerre de Trente ans, « cette idole du camp, ce fléau des royaumes, l'appui et la terreur de son Empereur, enfant aventureux de la fortune, qui, porté et favorisé par les circonstances, atteignit rapidement le plus haut degré de la gloire, et qui, dans son cœur insatiable, s'efforçant toujours d'aller plus haut, tomba victime de son indomptable ambition. » C'est dans les *Piccolomini* que nous voyons la douce Thécla, fille de Wallenstein, et Max, le fils du lieutenant-général Octavio, l'ennemi secret du Duc de Friedland. C'est là que se montre la figure shakspearienne de Buttler, cette âme damnée de Wallenstein, tout prêt à prendre les armes contre son souverain sur un geste de son général; plus tard, pour se venger, il éteindra ce météore lumineux qui s'est levé de la terre de Bohême. Le plus beau des trois drames, celui qui les résume, c'est le dernier, *la Mort de Wallenstein*, l'une des pièces les plus profondément pensées que je connaisse. Quels caractères! quelles oppositions! Buttler, Octavio Piccolomini, Max, Thécla! Quelle scène que celle où Octavio prouve au colonel Buttler que le titre de Comte ne lui a pas été accordé par la faute du Duc de Friedland, malgré le dévoû-

ment avec lequel il le sert! Buttler frémit et froisse la lettre qu'on lui montre; il reconnaît qu'il n'a été qu'un instrument aveugle dans les mains d'un égoïste ambitieux. Et, pâle de rage, prononçant déjà la sentence de son idole, il ne dit que ces mots au général Octavio: « L'Empereur peut-il me pardonner? — Il fait plus, colonel : il répare l'injuste affront fait à un digne soldat. — Prenez cette épée, je ne suis plus digne de la porter. — Recevez-la de nouveau de ma main et servez-vous-en pour défendre la bonne cause. » Et plus loin ce même Buttler, muni d'un ordre impérial, pénètre la nuit dans la chambre de son ancien bienfaiteur et l'égorge. « Ne le tuez pas dans le moment sacré du sommeil! s'écrie Gordon. — Non, répond froidement Buttler, il se réveillera pour mourir. »

Marie Stuart, *Jeanne d'Arc*, *Guillaume Tell*, furent également joués pour la première fois sur le théâtre ducal de Weimar. *Marie Stuart* passe pour l'une des plus parfaites compositions de Schiller. La renommée de ce drame est européenne; il a donné lieu à une foule d'imitations. Le caractère d'Élisabeth est historiquement et dramatiquement tracé, et la passion vient relever ce que peut avoir de bas et d'odieux cette sanguinaire vengeance, justement flétrie par la postérité et par les contemporains. Rien d'attendrissant et de poétique comme le personnage de Marie. Lorsqu'on lui permet d'aller respirer un instant l'air de la liberté sous les ombrages du parc de Fortheringay, elle sourit aux nuages rapides que le vent chasse vers la France; elle les charge de saluer tendrement la terre de sa jeu-

nesse. L'entrevue des deux Reines s'élève à la hauteur de Shakspeare ; tous les imitateurs s'en sont emparés, mais ils l'ont gâtée par une redondance de paroles emphatiques que Schiller a su éviter. La scène de la confession où Melvil donne à la Reine l'hostie consacrée par le Pape produit un effet très puissant, mais à la représentation on supprime la communion. Les adieux de Marie à ses femmes au moment où le shériff, sa baguette blanche à la main, vient la chercher pour la conduire à l'échafaud, remplissent toutes les conditions de pitié et de terreur réclamées par les Poétiques anciennes et modernes. Ce qui a nui en France à la *Jeanne d'Arc* de Schiller, c'est cet amour subit de la vierge de Domremy pour Lionel, l'un des capitaines anglais qu'elle épargne au moment où elle a levé l'épée sur lui. C'est par cette souillure de l'âme que Jeanne perd son prestige et qu'elle devient la victime du démon. « Ah ! pourquoi ai-je vu ce noble visage ? Dès ce moment j'ai été coupable ! Ah ! simple houlette des bergers, pourquoi vous ai-je échangée contre le glaive ? Pourquoi, Reine du ciel, m'es-tu apparue ? pourquoi ai-je entendu ta voix dans la forêt des chênes ? » Au milieu de ses triomphes, Jeanne se sent abandonnée par la main de Dieu, et, sur le bûcher de Rouen, elle se laisse accuser de sorcellerie, sans oser se justifier.

Cette interprétation de la partie mystérieuse de la destinée de Jeanne est très bien trouvée et donne à l'action le lien philosophique qui lui manque ; mais on peut soutenir aussi qu'à cette pure et inexplicable

chronique, il n'est pas permis d'ajouter des éléments que l'histoire ne fournit pas.

Le *Guillaume Tell* de Schiller n'est pas ce fanfaron que le théâtre nous a si souvent montré, débitant des maximes et se livrant à toutes les inventions les plus invraisemblables devant le tyran qui le laisse dire. Le chasseur Tell aime à risquer sa vie sur le bord des précipices et à la disputer tous les jours à un nouveau péril. Il ne refuse pas de saluer le chapeau de Gessler ; bien au contraire, car il répond au gouverneur : « Mon bon seigneur, pardonnez-moi, j'ai agi par inadvertance et non point par mépris. Je vous demande grâce. Aussi vrai que je m'appelle Tell, cela n'arrivera plus ! » Et quand le malheureux père a enlevé la pomme sur la tête de son fils et qu'on a découvert la seconde flèche qu'il avait cachée sous son pourpoint, avant d'avouer qu'il la destinait à la vengeance, il répond à Gessler en s'inclinant : « Monseigneur, tel est l'usage des chasseurs. » Le personnage de Jean le parricide, qui vient de tuer l'empereur Albert, son oncle, intervient dans le cinquième acte pour amener un contraste philosophique et non pour conclure le drame de Guillaume.

« Et, couvert du sang de ton Empereur, tu oses entrer dans ma maison ? — J'espérais trouver de la commisération près de vous, répond Jean de Souabe, car vous vous êtes aussi vengé de votre ennemi. — Malheureux ! s'écrie Guillaume, j'ai vengé les droits sacrés de la nature, toi tu les as profanés ! »

Cette distinction subtile de l'assassinat licite et de

l'assassinat criminel paraît un peu jésuitique au brave Guillaume lui-même, puisqu'il conseille au meurtrier d'aller se jeter aux pieds du Pape et de confesser sa faute pour délivrer son âme. Ce cinquième acte dépare, selon moi, la pièce de Schiller, qui finit réellement avec le quatrième, lorsque Gessler, frappé au cœur, s'écrie en tombant : « C'est la flèche de Tell ! »

La Fiancée de Messine n'est qu'une déviation fâcheuse dans la marche si droite que suivit toujours le génie dramatique de Schiller. Le mauvais exemple de Gœthe le gagna. Il voulut faire aussi sa pièce classique, et il introduisit le chœur grec dans un sujet moderne basé sur l'argument des *Frères ennemis*. Les confidents prennent ici une place beaucoup trop large et récitent des poésies lyriques qui, pour être fort belles, n'en sont pas moins déplacées. M[me] de Staël appelle très justement ces chœurs des chœurs de chambellans. W. Shlegel condamne aussi ces deux chœurs différents, qui suivent chacun des frères rivaux et qui s'éloignent du chœur antique en ce qu'ils expriment des intérêts privés et non des pensées universelles.

Schiller était dans la plénitude de sa gloire lorsque la mort vint le frapper, à quarante-six ans, à son retour de Berlin, où il était allé monter son *Guillaume Tell*. Avant d'expirer, il répondit à sa belle-sœur, qui lui demandait comment il se trouvait : « Toujours mieux, toujours plus tranquille. » Et il fit ouvrir les rideaux de sa fenêtre pour laisser entrer dans sa chambre les rayons du soleil. Le théâtre de Weimar fit relâche le jour du décès de Schiller, et tous les

habitants de la ville prirent le deuil. Douze jeunes gens de Weimar portèrent pieusement le corps du poëte jusqu'à son tombeau. Le jour de cette mort, le 10 mai 1805, Gœthe était retenu chez lui par la maladie, et personne n'osait lui annoncer la catastrophe, qu'il devina de lui-même à la tristesse de ceux qui l'entouraient.

VII.

Influence de Schiller sur les idées de Gœthe. — Réciprocité. — Comparaison des deux poëtes au point de vue du théâtre. — La religion de Gœthe. — Sa mort.

La correspondance entre Gœthe et Schiller montre en maints endroits la puissante et féconde influence exercée par l'auteur de *Don Carlos* sur le cours des idées de Gœthe. Avec son esprit droit et son amour de l'action, il aiguillonnait sans cesse le génie un peu trop rêveur de son ami. Il contribua surtout à l'éclosion du *Faust* que Gœthe, encore étudiant, avait commencé à Strasbourg et qu'il abandonnait toujours. Gœthe, de son côté, donna d'excellents conseils à Schiller pour son *Wallenstein*, que celui-ci hésitait à terminer. En comparant les deux illustres poëtes allemands, M. Blaze de Bury exprime le jugement suivant : « Gœthe se retire sur les hauteurs de son génie

pour contempler de là l'humanité ; Schiller, au contraire, demeure parmi les hommes, soit par un sentiment de divine faiblesse, soit que son illuminisme recule devant la responsabilité d'un pareil acte. Quelque sympathie que l'on ait pour l'illustre auteur de *Wallenstein* et de *la Vierge d'Orléans*, il est impossible de ne pas rendre hommage à l'incontestable supériorité de Gœthe. L'un subit les lois du sujet, l'autre les domine ; l'un se débat sous les fils embrouillés qui l'enveloppent, l'autre, assis sur son escabeau d'airain, les dévide à loisir entre ses doigts puissants. On peut dire de Schiller qu'il est dans l'œuvre tout entier ; de Gœthe, qu'il est en dehors, au-dessus. »

Au point de vue de la valeur des deux écrivains comme auteurs dramatiques, tout ce qu'on reproche ici à Schiller est, selon nous, le comble de l'éloge, et par contre la critique tombe à plein sur Gœthe. Si Schiller demeure parmi les hommes, tant mieux : il les observera bien ; s'il se débat sous les fils qui l'enveloppent, tant mieux encore : ses plans seront mieux combinés que s'il trônait sur un escabeau d'airain, comme Gœthe l'a fait trop souvent, au risque de ne pas se faire comprendre. Henri Heine, dans son livre sur *l'Allemagne*, traduit bien la pensée de la jeunesse d'alors, en reprochant à Gœthe d'avoir préconisé l'art pour l'art et d'en avoir banni l'action. Les chefs-d'œuvre de Gœthe lui rappellent ces dieux de marbre de nos musées, qui semblent sentir avec douleur que leur immobilité et leur froideur les séparent de notre vie chaude et animée, et qu'ils sont de malheureux

mélanges de divinité et de pierre. Ce fut en 1821, après la publication des *Années de voyage de Wilhelm Meister,* que commença en Allemagne la guerre contre Gœthe, et qu'on lui opposa Schiller. On reprocha aux femmes créées par Gœthe d'être des types d'immoralité, et à l'œuvre du maître de constituer un second monde n'ayant rien de commun avec le monde de l'humanité. Schiller, au contraire, fut représenté comme animé de l'esprit de son temps, comme « travaillant à détruire les bastilles intellectuelles et à édifier ce grand temple de la liberté qui doit renfermer toutes les nations dans une même famille. »

On ne discute guère aujourd'hui sur l'*indifférentisme* de Gœthe et sur sa contemplation panthéistique de l'univers ; on prend ses œuvres pour ce qu'elles sont, et on les juge sans parti pris et sans crainte de scandaliser personne, en séparant les scories de l'or pur et l'ivraie du bon grain. Gœthe a écrit beaucoup de mauvaises pièces : *le Caprice de l'amant, les Complices, Clavijo, Stella, le Frère et la Sœur, le Grand Cophte, le Citoyen général, les Révoltés, la Fille naturelle, Elpénor, la Gageure;* d'autres sont remarquables par la forme, mais bien vides au fond. Il ne reste, en somme, de tout son théâtre que *Gœtz de Berlichingen, Egmont* et la première partie de *Faust.* En conscience, sans vouloir nuire au mérite de ces trois magnifiques œuvres, il n'est pas nécessaire de leur sacrifier *les Brigands, Fiesque, Don Carlos, Marie Stuart, Wallenstein. Jeanne d'Arc* et *Guillaume Tell.* Il demeure évi-

dent pour tous que le théâtre de Schiller est plus dramatique que celui de Gœthe et que les personnages originaux que Schiller nous montre sont plus humains, plus sympathiques, mieux observés et surtout plus nombreux que les personnages du drame de Gœthe. Il n'y a, du reste, aucun parallèle sérieux à établir entre deux esprits si différents. Le domaine où Gœthe règne sans rival, ce sont ses recueils de poésies, ses *Lieder,* ses *Ballades,* ses *Élégies,* son *Divan oriental et occidental*, si élégamment traduits par M. Blaze de Bury ; ce sont ses romans, ses œuvres diverses tout empreintes de sa grandiose personnalité. La seconde partie de *Faust* restera, je le crains bien, une éternelle énigme pour le monde lettré. Gérard de Nerval est devenu fou en la traduisant. C'est, du reste, un poëme fantastique qui ne pourrait être matériellement représenté. L'idée qui le suggéra prend sa source dans les méditations scientifiques auxquelles se livra notre poëte pendant sa longue existence. Gœthe, comme le Faust dont il décrit la vie agitée, avait approfondi les sciences naturelles, et ses études l'avaient amené à cette théorie des *monades* qui, pour être encore confuse, n'en était pas moins un pas en avant vers la connaissance de nos destinées futures. Gœthe n'était pas un matérialiste dans le sens absolu du mot. « A une destruction complète il ne faut pas penser, écrivait-il à Zelter... Continuons d'agir jusqu'à ce que, rappelés par l'Esprit du monde, nous retournions dans l'Éther. » Cette espèce de panthéisme, l'absorption des monades par des monades plus puissantes, qui formait le fond de la

croyance de Gœthe, l'aurait conduit plus tard au spiritualisme, et peut-être plus loin.

Le poëte, qui avait accompagné son Prince dans l'expédition de 1792 dirigée contre la France, avait trouvé, à son retour, sa maison de Frauenplan rebâtie à neuf. C'est là qu'il mourut, dans cette petite chambre connue des voyageurs, éclairée par une seule fenêtre et meublée d'un lit et d'un fauteuil. Gœthe s'éteignit sans souffrance, en 1832, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. On l'enterra à Weimar, entre Schiller et le prince Charles-Auguste son protecteur. Il avait perdu sa femme depuis 1816 et son fils Auguste en 1830. Sa belle-fille Ottilie et son petit-fils Wolfgang fermèrent ses placides paupières. Comme Schiller, il fit écarter le rideau de sa fenêtre pour voir une dernière fois les rayons du soleil. « Plus de lumière! (*Mehr licht!*) » telles furent ses dernières paroles.

VIII.

Lenz. — Gotter. — Collin. — Werner. — Tieck. — Iffland. — Kotzbue.

Avant d'arriver à Zacharias Werner, le plus important des successeurs de Gœthe et de Schiller, disons quelques mots de Jacob-Michael-Reinhold Lenz, que

nous avons déjà rencontré à Strasbourg, auprès du futur auteur de *Faust*. Mais d'abord mentionnons Friedrich-Wilhelm Gotter et Heinrich-Joseph von Collin, deux classiques. Le premier traduisit plusieurs pièces de Voltaire, *Oreste*, *Mérope, Alzire*, et le second publia des tragédies déclamatoires : *Régulus*, écrit en vers ïambiques, *Polyxène*, *les Horaces et les Curiaces*. Lenz est un satellite de Gœthe, qui s'ingénia à suivre les traces de son modèle, si bien qu'on attribua longtemps au poëte de Weimar l'une des comédies de son imitateur, *le Gouverneur* (*Hofmeister*), publié en 1774. Lenz est aussi l'auteur du *Nouveau Menoza* (*Neuen Menoza*) et des *Soldats* (*die Soldaten*), 1776. On lui doit encore quelques imitations de Plaute. La doctrine à la mode, le mélange du tragique et du comique, est la base de la poétique de Lenz.

Nous arrivons au dramatiste le plus célèbre de cette période, Ludwig-Zacharias Werner, le poëte de l'idéal et du mysticisme. Né à Kœnigsberg, en 1768, Werner occupa successivement des fonctions publiques à Varsovie et à Berlin. Il exalta la Réformation dans sa tragédie intitulée *Martin Luther*, puis abjura pour se faire catholique et mourut à Vienne, après avoir reçu les ordres sacrés et prêché avec autant de succès que d'ardeur contre ses erreurs passées. Il ne faut pas chercher ailleurs que dans une exaltation confinant à la folie les écarts de conduite de Werner, qui joignait au mysticisme le plus éthéré l'amour des plaisirs et les sensualités d'un païen. Avant de s'enfermer dans le cloître des Rédemptoristes, il s'était donné à l'illumi-

nisme et à la franc-maçonnerie. Mme de Staël l'a très bien caractérisé comme dramatiste dans les lignes qui suivent : « Depuis que Schiller est mort et que Gœthe ne compose plus pour le théâtre, le premier des écrivains dramatiques de l'Allemagne c'est Werner ; personne n'a su mieux que lui répandre sur les tragédies le charme et la dignité de la poésie lyrique ; néanmoins ce qui le rend admirable comme poëte nuit à ses succès sur la scène. Ses pièces, d'une rare beauté si l'on y cherche seulement des chants, des odes, des pensées religieuses et philosophiques, sont extrêmement attaquables quand on les juge comme des drames qui peuvent être représentés. Ce n'est pas que Werner n'ait la compréhension du théâtre et qu'il n'en connaisse même les effets beaucoup mieux que la plupart des écrivains allemands ; mais on dirait qu'il veut propager un système mystique de religion et d'amour à l'aide de l'art dramatique, et que ses tragédies sont le moyen dont il se sert, plutôt que le but qu'il se propose. »

La tragédie dont Luther est le héros montre mieux qu'aucun autre ouvrage de Werner cette fluctuation du sentiment religieux, qui tantôt se porte du côté de la répression des abus romains et tantôt s'apitoie sur la rigueur déployée contre ces saintes femmes que l'Électeur chasse de leur couvent. « Il y a cinquante ans que je te porte, dit l'abbesse en remettant son voile au chancelier ; tu as été le confident de mes prières, de mes larmes ; la couronne nuptiale avait couvert ma noire chevelure, elle tomba avec Ulrich mon fiancé ; ma chevelure tomba aussi ; toi seul tu

rafraîchis avec le souffle vivifiant de la croix les joues brûlantes de la jeune épouse du Seigneur ; tu réchauffas ma vieillesse par le désir ardent de voir enfin Celui que j'avais contemplé avec les yeux de la foi Pour prix de mes longs combats j'espérais que dans le linceul funèbre tu ornerais mon front comme une couronne de myrte : il me faut donc, hélas ! me résigner deux fois aux douleurs du veuvage. Adieu, voile chéri ! » Et plus loin, c'est le fiancé de Catherine de Bora qui dépeint à la nonne la radieuse figure de Luther, en paix avec lui-même et avec son Dieu, tandis que dans le cœur du tout-puissant empereur Charles-Quint éclatent les tempêtes furieuses et qu'il est en guerre avec lui-même et avec la nature. En voyant Luther, Catherine reconnaît la figure mystique du Sauveur que son imagination adorait dans le silence du cloître. Au château impérial de Worms, quand on entend parler l'empereur Charles et le Cardinal légat du Pape, c'est l'argumentation autoritaire qui a raison, et c'est la Réformation qui triomphe quand Luther répond au Légat : « Je n'ai point commis d'attentat envers le Saint-Père. Ah ! qu'il soit saint réellement, et je serai son fils..... Depuis des siècles que vous vous efforcez de polir le diamant pur du christianisme, vous l'avez obscurci ce diamant qui autrefois réfléchissait avec splendeur les rayons de la lumière. » Werner dépeint l'amour qui s'est emparé de Catherine de Bora avec les couleurs d'une poésie hystérique : « Il a triomphé de la mort, ce nouveau Sauveur ! Écoutez, oiseaux, arbres et gazons, doux zéphyrs printaniers, vous tous ivres de

plaisir et d'amour !.... Lui et moi nous nous sommes enivrés à la même coupe; lui et moi nous adorons le même Rédempteur : que nos cœurs lui soient un autel ! » Le cinquième acte de la pièce conclut, à l'insu de l'auteur, contre le héros et l'œuvre. La parole de Luther amène le bris des images, la révolte, le pillage, et c'est l'ancien fiancé de Catherine de Bora qui excite le peuple contre le Réformateur, que le prudent Électeur a heureusement enfermé dans son château de Wartbourg. Et l'hystérique Catherine se traîne aux genoux du Prince et lui crie : « Conduisez-moi vers Luther, je l'aime ! » Luther paraît, et les iconoclastes, plus logiques que lui, veulent détruire tout ce qui s'élève au-dessus d'eux, comme ils ont détruit les images. « Nous avons fait ce que tu nous as enseigné, » répondent-ils à ses reproches. Werner flotte, dans tout le cours de son œuvre, entre le papisme et le protestantisme, et il est toujours convaincu, soit qu'il parle par la bouche de Luther, soit qu'il emprunte la voix du Cardinal légat ou de l'Empereur d'Allemagne.

Les autres ouvrages de Werner, bien que l'auteur leur ait donné la forme dramatique en les dialoguant, sont plutôt des poëmes lyriques que des tragédies ou des drames. *Les Fils de la vallée* ne remplissent pas moins de deux volumes. On y trouve l'histoire de l'ordre des Templiers, que l'auteur rattache à celle de la Franc-Maçonnerie. *La Croix sur la Baltique* est un autre poëme où la description remplace l'action absente. *Attila* se rapproche davantage d'une action

scénique. Werner fait du Fléau de Dieu une sorte de grand juge qui se croit chargé d'exécuter les vengeances célestes. Il condamne un parjure, et il n'ose envoyer à la mort un fratricide, car il se souvient que lui-même il a tué son frère. L'empereur Valentinien, qui se livre aux plaisirs et à l'orgie quand la vieille Rome va crouler; l'Impératrice mère, dominée par les plus basses passions; la Princesse de Bourgogne, la fiancée d'Attila, qui médite la mort du sauvage guerrier, en punition de ses crimes; les courtisans se faisant la guerre les uns aux autres devant la ruine imminente de cet empire dont les débris vont les écraser; le pape Léon malade, porté sur un brancard, environné de la pompe sacerdotale, défendant au vainqueur de franchir l'enceinte de la ville éternelle, sont des portraits historiques habilement tracés dans un style plein de poésie et de charme. Tous les lecteurs français connaissent *le Vingt-quatre février*, où le *fatum* antique, transporté dans la vie moderne, pèse de tout son horrible poids sur la famille d'un paysan des Alpes. Victor Ducange a fait de cet épisode le dernier acte de son mélodrame *le Joueur*, si merveilleusement créé par Frédéric Lemaître. Nous avons dit que cet argument avait déjà été traité en anglais par George Lillo. *La Fatale Curiosité* de Lillo est de 1736. Un auteur polonais, Kwiatkowski, avait aussi fait imprimer à Kalish, vers 1750, une pièce sur le même sujet dans son *Théâtre de la vie humaine.* Le drame de Werner est le dernier en date.

Ludwig Tieck n'est pas plus théâtral que Zacharias

Werner, et il est bien loin d'avoir ses grandes idées. Son drame d'*Octavianus* nous retrace dans une mêlée confuse un moyen âge naïf où l'auteur met aux prises la réalité vulgaire et les sentiments chevaleresques. La *Geneviève de Brabant* est une élégie d'amour et de vertueuse résignation, *le Prince Zerbin* est la satire du positivisme ; on voit dans cette dernière pièce un jeune Prince accusé de folie par ses courtisans parce qu'il a ouvert son âme à l'enthousiasme et à l'amour du du bien. Cette série de poëmes dialogués se distingue par d'amusantes saillies qui se mêlent à une dose de lyrisme parfois un peu trop forte ; mais le genre d'esprit de Tieck, cette pointe humoristique allemande que l'on appelle *witz*, a dans ses écrits tout le charme drôlatique d'une peinture flamande ou hollandaise. *Barbebleue*, *le Chat botté*, *le Petit Chaperon rouge*, sont les produits d'une sentimentalité qui réussit dans son temps, mais qui aujourd'hui nous semble toucher aux confins de la niaiserie. Les contes de Perrault l'emportent mille fois sur ces caprices hors de mode. Les féeries de Gozzi auraient dû servir de modèle à ce poëte ingénieux, qui les connaissait et les admirait. Iffland et Kotzbue sont des auteurs d'une espèce contraire. Ce n'est pas par l'idéalisme qu'ils pèchent, c'est par la vulgarité. Iffland compte parmi les plus célèbres acteurs de l'Allemagne. Digne successeur d'Eckhof, il excellait dans le comique comme dans le pathétique. Mme de Staël, qui l'avait vu jouer, dit qu'il était impossible de porter plus loin l'originalité, la verve comique et l'art de peindre les

caractères. Elle ne croit pas que nous ayons jamais eu au Théâtre français un talent plus varié ni plus inattendu que le sien, ni un acteur qui se risque à rendre les défauts et les ridicules naturels avec une expression aussi frappante. Ni Eckhof, ni Schrœder n'allèrent plus loin que lui dans l'étude difficile de la composition d'un rôle. C'est Schrœder qui répondait, lorsqu'on le complimentait sur telle ou telle tirade : « Dites-moi si j'ai été d'un bout à l'autre le personnage, » car l'ensemble était tout pour lui. Notre Talma appartenait à cette école, si bien abandonnée aujourd'hui.

Natif du Hanovre et pourvu d'une excellente éducation, Iffland s'échappa de la maison paternelle à dix-huit ans pour aller débuter comme comédien à Gotha. Bientôt engagé dans la troupe de l'Électeur palatin, il entra au théâtre de Manheim, où il donna sa première pièce, *Albert de Thurneiseim*. Iffland resta pendant seize années au théâtre de Manheim, et montra pendant ce long espace de temps un profond dévoûment pour son souverain et pour le comte Dalberg, qui le représentait. Pendant le siége de la ville par l'armée française, les comédiens, en congé, se disséminèrent, et, quand Iffland revint, après la reprise de Manheim par les Impériaux, le comte Dalberg, appelé à Munich, le chargea de la direction du théâtre. C'est au retour de Dalberg qu'Iffland se brouilla, on ne sait pourquoi, avec son ancien protecteur et qu'il accepta un engagement pour Weimar, où son talent fut apprécié comme il méritait de l'être. Il revint ensuite à

Manheim, que les événements de la guerre le forcèrent de quitter une seconde fois. Après avoir donné quelques représentations à Hambourg, il accepta un engagement à Berlin, où le roi Guillaume II ne tarda pas à lui confier la direction du théâtre de la cour. Il mourut dans cette ville, en 1814, à l'âge de cinquante-cinq ans. L'édition de ses œuvres, publiée en 1798, contenait déjà quarante-sept pièces, et il ne s'arrêta pas à ce nombre. Dans ce recueil, on compte beaucoup de traductions du français et de l'italien.

Comme auteur dramatique, inutile de dire qu'Iffland ne mérite pas plus le surnom de Molière allemand que Holberg ne mérite celui de Molière danois, ou Goldoni celui de Molière italien. Les pièces d'Iffland sont habilement construites, les rôles sont disposés avec adresse et bien faits à la taille des acteurs, le comique et le dramatique y sont heureusement mis en opposition; mais, à tout prendre, c'est là du métier et non de l'art. Beaucoup de ces ouvrages ont entre eux un air de famille qui les rend monotones. Alexandre Dumas a réuni dans un drame intitulé *la Conscience*, joué à l'Odéon, trois drames composés par Iffland et qui se font suite : *le Crime par point d'honneur* (*Verbrechen aus ehrfurcht*), *la Conscience* (*Bewusztsein*) et *le Repentir expie la faute* (*Reue versœlmt*). La première des pièces allemandes nous montre un jeune homme qui, pour payer une dette, force la caisse de son père, détenteur des deniers publics, et qui en est quitte pour une réprimande. « Je ne le trouve pas assez puni, » dit l'empereur Joseph II après avoir vu ce dénoûment.

Iffland fit alors sa seconde pièce, qu'il nomma *la Conscience.* Cette fois on trouva trop puni le coupable, livré aux tortures implacables de sa conscience, ce qui fit naître la troisième pièce, *le Repentir*, où le pardon arrive après les souffrances de l'épreuve. *Der Spieler* (*le Joueur*) représente un compromis entre la comédie de Regnard et le sombre drame anglais de Moore *the Gamster*. La pièce d'Iffland est encore un tableau de famille. On y voit le neveu d'un conseiller privé, repoussé par son oncle pour avoir contracté une alliance bourgeoise, se livrer au jeu et se ruiner à ce point qu'il est contraint de devenir le croupier d'un escroc qui taille des banques de pharaon. *La Dot*, *le Magnétisme*, *Figaro en Allemagne*, *l'Héritage paternel*, furent très applaudis en leur temps.

Kotzbue a une valeur relative de beaucoup supérieure à celle d'Iffland. C'est encore un élève de Lessing qui met la prose au-dessus des vers. Il espère par ce moyen rapprocher la tragédie de la vérité et donner à la comédie une apparence de réalisme. Les critiques allemands n'ont pas ménagé la moralité de Kotzbue comme homme et comme auteur.

La violence de ses attaques contre les premiers écrivains de son temps, contre le cénacle de Weimar, où trônait Gœthe, et qui comptait parmi ses principaux adhérents Schiller, Herder et les deux Schlegel, le fit mettre d'abord au ban de la société littéraire ; puis sa palinodie politique et son asservissement à ce que l'on appelait alors en Allemagne les *idées cosaques* achevèrent de le perdre dans l'esprit de ses compa-

triotes et amenèrent la catastrophe de Manheim, où il tomba sous le poignard de l'étudiant Sand. L'une des brochures de Kotzbue a pour titre : *D'où vient que j'ai tant d'ennemis?* Cela venait, et il lui eût été facile de le comprendre, de ce qu'étant Allemand il servait les intérêts russes contre l'Allemagne, au prix de 15,000 roubles par an. Comme auteur dramatique, Kotzbue jouit longtemps d'une grande célébrité ; plusieurs de ses pièces firent la fortune des théâtres allemands et furent traduites dans toutes les langues de l'Europe. Celles qui réussirent le mieux en France sont *les Deux Frères* et *Misanthropie et Repentir*. L'œuvre dramatique de Kotzbue se compose de plus de deux cents ouvrages, tant tragédies que drames, comédies, vaudevilles, opéras comiques et farces. Quatre seulement portent le titre de tragédies : *la Mort de Rolla*, *Octavie*, *Henry Reuss* et *Ubaldo*. Parmi les drames, les uns sont héroïques et les autres bourgeois ; les comédies s'attaquent aux travers du jour et n'abordent jamais la grande observation des caractères. La meilleure des tragédies de notre auteur est sans contredit *la Mort de Rolla*, tragédie romantique, dont Shéridan s'empara pour en faire son *Pizarre*, qui, joué par Kemble et miss Kemble, obtint un grand succès à Londres sur la scène de Drury-Lane. *La Mort de Rolla*, qui fait suite à une autre pièce intitulée *la Prêtresse du Soleil*, nous ramène les mêmes personnages : Rolla, guerrier péruvien ; don Alonso de Molina ; Ataliba, roi de Quito ; Cora, prêtresse du Soleil. Elle offre un vif intérêt, beaucoup de passion, de beaux caractères,

un dialogue naturel, exempt de déclamations oiseuses.

L'action de *la Mort de Rolla* est très compliquée et très bien conduite ; tous les personnages y poussent l'héroïsme à l'excès, même le sanguinaire Pizarre, qui, ayant le jeune Rolla, son ennemi capital, entre les mains, lui rend sa liberté parce qu'il lui a dû la vie, luttant ainsi de générosité avec le chef sauvage. L'héroïsme de Rolla est le plus merveilleux de tous. Rolla revient de la bataille sans ramener avec lui Alonso, l'époux de Cora, son ancienne fiancée qu'il a cédée à son ami, quoiqu'à regret. Cora l'accuse d'avoir laissé périr Alonso pour se débarrasser d'un rival. Pour toute réponse, Rolla s'introduit dans le camp des Espagnols pendant la nuit, et il arrache Alonso à la mort que lui préparait Pizarre. Il sauve aussi l'enfant de Cora, qu'il remet tout sanglant dans les bras de sa mère. Et quand Cora s'écrie : « Mon fils couvert de sang! — Rassure-toi, répond-il, c'est le mien ! » Et il tombe mort. Le drame intitulé *les Hussites* renferme aussi des beautés de ce genre, la scène, par exemple, où la femme du bourgmestre de Naumbourg, sommée de choisir parmi ses quatre enfants celui qu'elle gardera auprès d'elle pendant que les autres iront, une branche de chêne à la main, implorer en faveur de la ville la pitié des féroces soldats de Procope. A chaque enfant que le père présente à sa femme, en rappelant ses défauts, afin qu'elle fixe son choix, elle lui trouve mille qualités, et elle déclare enfin qu'elle renonce à choisir entre eux. *Hugo Grotius* contient encore des situations très dramatiques. C'est une lutte

d'héroïsme entre Grotius, sa femme et un jeune officier qui se laisse condamner à mort pour reconquérir l'estime et l'amour de sa maîtresse, que la stricte observation de ses devoirs lui avait fait perdre. Grotius rentre volontairement dans sa prison, et le Prince d'Orange, encore plus magnanime que lui, pardonne à tous ses ennemis.

L'État restitué, ou le Comte de Bourgogne, n'a guère la couleur du XIVe siècle, époque où se passe le drame ; mais, ceci admis, on ne lit pas sans intérêt les aventures chevaleresques qui ramènent au manoir de ses frères ce jeune Henri, comte de Bourgogne, élevé d'abord au pied des Alpes, dans une chaumière de paysans.

Adélaïde de Wolfingen, drame lamentable, fondé sur un inceste involontaire, produisit, si l'on en croit l'auteur, un grand effet lorsqu'il fut représenté. Les deux premiers actes de la pièce, qui montrent le bonheur domestique du chevalier Théobald et de sa chère Adélaïde, ne sont troublés que par les convoitises de l'abbé Cyrille, espèce de Tartufe, qui en veut à la vertu de la jeune châtelaine de Wolfingen ; mais, dès le troisième acte, le retour de Palestine du sire Hugues, père de Théobald, apprend à son fils qu'il est, sans le savoir, l'époux de sa sœur. L'abbé, qui reçoit ce secret en confession, dénonce les coupables et les excommunie. Adélaïde devient folle; elle tue ses enfants, et elle cueille des fleurs dans le jardin du château pour les répandre sur ses chers fils qu'elle croit endormis et qu'un baiser de leur mère attend au réveil. La

traduction de *Misanthropie et Repentir*, que l'on joue encore sur la scène française, peut donner au lecteur une idée juste de toute la série des drames bourgeois et larmoyants de Kotzbue, qui forment une partie notable de son œuvre. Il faut reconnaître que Kotzbue excelle dans ce genre. Nul mieux que lui ne sait faire vibrer cette corde de la sensibilité que chacun porte cachée dans les profondeurs de son âme. L'amour noble et malheureux, les souffrances d'une mère, d'une épouse ou d'un mari, le sentiment de l'honneur blessé qui ne peut agir et qui doit se contraindre, la passion qui survit à la faute, la recherche du naïf et de la vérité vulgaire et plastique constituent les éléments de ce genre. C'est par leurs effets combinés que l'auteur arrive à son but.

Le Fils naturel (*das Kind der liebe*; littéralement : *l'Enfant de l'amour*) est l'idéal de l'espèce. Je cite cette pièce parce que les procédés y sont plus tangibles que dans *Misanthropie et Repentir*, où il y a un certain art. Au lever du rideau, une pauvre femme sort d'une auberge, chassée par l'hôtelier parce qu'elle n'a point d'argent et qu'elle est malade. « Gardez-moi ! dit en joignant les mains la pauvre Wilhelmine, ah ! gardez-moi, mes forces reviendront. — Alors vous pourrez revenir aussi. — Où irai-je ? — Il fait beau, l'air est doux, on peut dormir partout. — Qui m'habillera quand mes vêtements tomberont en lambeaux ? — Celui qui habille les lis des champs. — Qui me donnera un morceau de pain ? — Celui qui nourrit les oiseaux du ciel. — Je n'ai rien mangé depuis hier. —

Le régime est salutaire aux malades. » Telle est l'exposition de la pièce, et voilà un premier rôle, assurément bien recommandé à la sensibilité des spectateurs. Le hasard amène sur la place publique, où cette femme se meurt, un soldat qui retourne au pays. Ce soldat est son fils, si pauvre lui-même qu'il ne peut faire rentrer sa mère chez l'intraitable aubergiste. Un paysan offre heureusement son lit à la malade, qui a le temps d'annoncer en pleurant à son fils qu'il est l'enfant d'une faute et qu'il n'a pas le droit de porter le nom de son père. Au second acte, Wilhelmine retrouve dans le seigneur d'un château voisin son ancien séducteur. Frédéric, le jeune soldat, réduit à mendier pour nourrir sa mère, demande l'aumône au baron de Wildenheim, son père, qui la lui refuse. Frédéric menace le baron de son sabre, et il est arrêté et jeté en prison comme voleur de grand chemin. Interrogé, Frédéric répond qu'il est un enfant abandonné par son père, et que ce père coupable c'est le Baron lui-même. « Oui, je suis votre fils, et Wilhelmine est ma mère. » Quand la série des scènes *à mouchoirs* est épuisée, le Baron fait de l'héroïsme à son tour ; il reconnaît son fils et il épouse Wilhelmine. Un dénoûment heureux est obligatoire dans ce genre d'ouvrage ; de cette façon, les spectateurs ont eu le temps de pleurer à l'aise et de s'essuyer les yeux.

Cette littérature *à procédés* n'a certes rien de commun avec l'art pur, mais Kotzbue en use avec une telle habileté que l'on comprend son succès persistant sur les masses ; nous avons chez nous de ces exemples.

Telle est la phase que parcourut au XVIIIe siècle le théâtre allemand, dont les points lumineux sont représentés par Lessing, Gœthe, Schiller, Zacharias Werner et Kotzbue. Ces dramatistes s'illustrèrent dans des genres bien différents ; deux d'entre eux passeront seuls à la postérité, l'auteur de *Faust* et celui de *Don Carlos*.

CHAPITRE XLII.

XVIIIe SIÈCLE.

THÉATRE ANGLAIS.

I.

Le XVIIIe siècle, qui commence à l'avénement de la reine Anne et qui finit pendant le règne de George III, change les allures de la nation anglaise. Au lieu de la débauche effrontée, c'est l'avidité des richesses, ce sont les tripotages d'affaires, ce sont les querelles des coteries politiques, avides de pouvoir, qui dominent la société. George Ier n'a d'autre pensée que d'agrandir ses États héréditaires de Hanovre, au lieu de songer à la gloire du pays britannique, qui l'a choisi pour Roi. Il prend Walpole pour ministre et le lègue à son fils George II, qui laisse ce grand corrupteur agioter à la Bourse, pourvu que chaque année il obtienne du Parlement un supplément à sa liste civile, sous prétexte de payer les dettes royales. Et quand Walpole, tombé, troque son portefeuille contre le titre de Comte d'Oxford, le public le loue de s'être enrichi aux jeux de Bourse, plutôt que de s'être fait

pensionner, comme ses prédécesseurs, par les cabinets étrangers. Sous George III, les événements se pressent : ce sont les guerres de l'Inde, c'est la révolution d'Amérique, c'est la préparation du grand effort contre la France. Telle est la situation politique ; mettons en regard la situation littéraire.

On s'apercevra tout d'abord qu'elle manque absolument d'unité ; qu'elle a, comme la politique du jour, ses wighs et ses torys, c'est-à-dire les partisans de la vieille licence anglaise, de la comédie brutale, sans ménagements et sans pudeur, et les classiques épurés. qui, à l'exemple d'Addison, affadissent la saveur un peu âcre de l'ancien style. Le roman, secondé par le journalisme et par le pamphlet politique, vient, à cette époque, faire une terrible concurrence au théâtre. L'observation y est moins gênée, l'auteur y trouve ses coudées plus franches ; le moraliste, moins pressé d'aller au fait, peut développer à son aise ses idées et ses systèmes. Addison touche à peine au théâtre : trois pièces, voilà tout son bagage ; il aime mieux faire de la critique et de l'*humour* dans les journaux. Il publie *le Spectateur*, *le Babillard* (avec Steele), *le Gardien*, *le Wigh Examiner*, *le Free-Holder* (*Franc-Tenancier*). A la fois pamphlétaire, journaliste et romancier, Jonathan Swift écrivait de la même plume ses articles de *l'Examiner*, *le Conte du tonneau* et son roman de *Gulliver*. Daniel de Foë, avec son *Robinson ;* Richardson, avec sa *Clarisse Harlowe* et sa *Paméla ;* Fielding, avec son *Tom Jones ;* Sterne, avec son *Tristram* et son *Voyage sentimental*, enlevèrent certaine-

ment bien des spectateurs au théâtre, en donnant ainsi à bon marché la comédie au coin du feu.

II.

La comédie de Farquhar et de Vanbrugh.

Farquhar et Vanbrugh, nés, le premier en 1678, le second vers 1666, appartiennent aux deux siècles, mais ils se rapprochent plutôt de la comédie débraillée de Wycherley et de Congreve que des idées classiques d'Addison, que des satires de Gay, que des honnêtes compositions d'Olivier Goldsmith, que des spirituelles esquisses de mœurs de Shéridan.

Farquhar était un Irlandais qui se fit d'abord comédien et qui renonça à son métier quand il eut, par accident, blessé l'un de ses camarades en jouant, à Drury-Lane, la pièce de Dryden, *l'Empereur indien*. Il obtint une commission de lieutenant, qu'il revendit ensuite, après qu'il eut épousé une fille pauvre qu'il croyait riche.

Vanbrugh était Flamand d'origine. Il fut successivement poëte, enseigne dans un régiment et architecte distingué. En 1706, la reine Anne l'envoyait porter à l'Électeur de Hanovre l'habit et les insignes de l'ordre de la Jarretière, et il s'occupait des grandes

constructions de Blenheim. En 1715, il avait le titre d'intendant des bâtiments de la couronne.

C'est *l'Amour et la bouteille* qui fut le début de Farquhar, en 1699; il avait alors vingt-un ans. L'essai fut très bien accueilli par le public de Drury-Lane, et ce résultat encouragea l'auteur à poursuivre ses travaux. Il donna, l'année suivante, *le Couple constant*, qui fut joué cinquante-trois fois de suite et qu'on reprit souvent. *Harry Wildair* est une suite du *Couple constant;* cette seconde partie n'obtint pas la réussite de la première. *L'Inconstant* est l'imitation d'une comédie de Beaumont et Fletcher intitulée *la Chasse à l'oie sauvage* (*Wild goose Chase*), et pourtant cette imitation eut un plein succès, grâce à la bonne humeur des personnages. *L'Officier recruteur* et *le Stratagème des Beaux* (*Beaux Stratagem*) passent pour les meilleures comédies de Farquhar.

Ce sont des pièces romanesques qui n'ont rien à voir avec la bonne comédie et qui restent bien loin de Wycherley et de Congreve. *L'Officier recruteur* (*the Recruiting Officer*) contient des types originaux et de très amusantes scènes ; mais l'intrigue de la pièce est d'une naïveté enfantine. Il n'y a nul art dans la conduite de l'action, et le quatrième acte tout entier est absolument inutile au développement du sujet.

Le capitaine Plume et le capitaine Brazen offrent deux portraits de recruteurs qui ont dû être vrais de leur temps. Plume est toujours amoureux et enrôle plus de filles que de soldats; Brazen pense au solide et cherche une belle dot plutôt qu'un joli minois. Milan,

le sergent du capitaine Plume, est le vrai recruteur de soldats travaillant pour Sa Majesté. Il grise les paysans, leur fait accepter une guinée, en leur disant qu'il leur donne en cadeau, par pure amitié, le portrait du Roi, et il les traîne ensuite devant le juge s'ils prétendent n'avoir point aliéné leur liberté. Sa mère, Cléopâtre, une bohémienne, le vendit, à l'âge de dix ans, à un gentleman, qui en fit son page. Il fut chassé parce qu'il buvait le vin de son maître et le ratafia de sa maîtresse. Pressé par le besoin, il devint recors. C'est dans ce métier qu'on lui enseigna à faire le fanfaron et à jurer. Puis il entra au service royal, où il apprit à boire et à courir les filles. « Ainsi, dit-il, en additionnant le tout, vous verrez que mentir, être pourvoyeur de demoiselles, impudent, fanfaron, ivrogne, pilier de mauvais lieux, tout cela constitue, avec le port d'une hallebarde, la personnalité d'un sergent recruteur. »

Plume, qui courtise Sylvie, fille du juge Balance, est d'abord rebuté par elle, parce qu'il a engrossé une fille du pays et que, par-dessus le marché, il est entrain de débaucher une petite fermière nommée Rose, fraîche comme son nom. Sylvie disparaît de la maison paternelle, et on la voit revenir travestie en jeune cavalier, sans qu'aucun des personnages, ni son amant ni son père, s'aperçoive du déguisement. Les limonadiers, les filles légères et les portiers appellent ce joli cavalier le capitaine Pincé. Il porte un uniforme et une épée, et il a toujours des dés dans sa poche. On le traduit devant le juge pour avoir séduit la jolie

Rose, la petite fermière qui, pour le suivre, a planté là le capitaine Plume. Quand l'auteur a bien dit tout ce qu'il avait à dire au public, on découvre la méprise, et le juge Balance, pour punir sa fille, la donne en mariage au capitaine Plume. Le capitaine, enchanté de ce dénoûment, vendra sa commission d'officier pour vivre désormais tranquille et sage auprès de sa femme. Il lègue ses recrues au capitaine Brazen, qui continuera le commerce de chair humaine, qu'il exerce par patente au nom de Sa Majesté.

Les Sœurs rivales, qui suivirent *l'Officier recruteur*, et que l'on représenta en 1706, passent pour la pièce la plus régulière de Farquhar. En 1707, on joua *le Stratagème des Beaux*, drame à incidents passablement romanesques. Cet ouvrage fut écrit en six semaines par l'auteur, qui était déjà sur son lit de mort. Voici l'argument de la pièce : Deux jeunes gentlemens, Aimwell et Archer, pour fuir les créanciers qu'ils laissent à Londres, vont se cacher dans une hôtellerie de la ville de Lichtfield. L'un d'eux a pris une livrée pour se mieux déguiser, et il se donne pour le valet de l'autre. Sous son habit de livrée, Archer fait la conquête d'une riche dame, mistress Sullen, qui devine tout de suite la ruse, pendant que son ami Aimwell séduit, de son côté, une jeune fille nommée Dorinda. Tous deux s'introduisent nuitamment dans la maison de leurs belles, et ils arrivent à temps pour mettre en fuite une bande de voleurs occupés à déménager l'argenterie et les objets précieux. Pour prix de son courage, Aimwell reçoit la main de sa Dorinda, et le

frère de mistress Sullen obtient le divorce de sa sœur et de son ivrogne de mari, de façon à légitimer l'amour d'Archer, qui reprend son rang et dont les dettes sont payées par son ami, à qui vient d'échoir un héritage. Ce fut mistress Oldfield qui créa le rôle de Mistress Sullen. Wilks représentait Archer, et Mills, Aimwell. Cibber jouait dans la pièce le rôle du voleur Gibbet.

Parmi les onze comédies de sir John Vanbrugh, pour la plupart assez licencieuses, on rencontre, au milieu de scènes de bonne humeur, des caractères brutaux au premier chef; ainsi, dans *la Femme poussée à bout* (*the Provoked Wife*), cet abominable ivrogne appelé John Brute a l'habitude de se glisser toutes les nuits dans le lit de sa femme avec les pieds froids et l'haleine brûlante, les mains et la face aussi grasses que son bonnet de laine. Je ne saurais mieux faire, pour donner une idée du personnage, que de reproduire son portrait, pittoresquement analysé en quelques lignes par M. Taine dans son *Histoire de la littérature anglaise :* On lui demande pourquoi il s'est marié. « Je me suis marié parce que j'avais l'idée de coucher avec elle et qu'elle ne voulait pas me laisser faire. » John Brute fait de son salon une écurie, fume jusqu'à l'empester pour en chasser les femmes, leur jette sa pipe à la tête, boit, jure et sacre. Les gros mots, les malédictions, coulent dans sa conversation comme les ordures dans un ruisseau... Il sort de l'auberge avec des chenapans avinés et court sus aux femmes à travers les rues... Il rentre enfin, couvert de sang et de boue, grondant comme un dogue, les

yeux gonflés, rouges, appelant sa nièce salope et sa femme menteuse. Il va à elle, l'embrasse de force, et, comme elle se détourne : « Ah ! ah ! je crois que cela vous fait mal au cœur. Eh bien, justement à cause de cela, embrassez-moi encore une fois ! » Là-dessus il la chiffonne et la bouscule : « Bon ! maintenant que vous voilà aussi sale et aussi torchonnée que moi, les deux cochons font la paire. » Sir Tumbelly Clumsey, le gentilhomme campagnard de la pièce intitulée *la Rechute, ou la Vertu en danger*, enferme sa fille sous clef quand il apprend qu'un jeune homme vient en visite dans le manoir, puis il la relâche quand il croit que ce jeune homme est son futur gendre. « Voilà ma fille, dit-il à Tom Fashion après boire, prenez, tâtez, je la garantis ; elle pondra comme une lapine apprivoisée. » Et lorsqu'arrive le vrai gendre, qui n'est pas Tom Fashion, mais sir Novelly Fashion, son frère, récemment créé lord Foppington, le châtelain le boxe, le lie de cordes et l'enferme dans le chenil. Mylord épouse enfin la belle Hoyden, l'objet de ses vœux, mais ce n'est pas sans que celle-ci ait fait ses réflexions. La raison qui la détermine dans son choix, c'est qu'elle sera mylady au lieu d'être mistress. Et puis elle se verra délivrée des coups de pied et des coups de poing qu'a l'habitude de lui administrer monsieur son père.

Vanbrugh imita de Molière *le Cocu imaginaire*, *Monsieur de Pourceaugnac* et *le Dépit amoureux*, qui devinrent sous sa plume *the Cuckold in conceit*, *Squire Trelooby* et *the Mistake* (*la Méprise*). Il emprunta

presque textuellement à Dancourt *la Maison de campagne*, et à Boursault *Ésope*.

III.

La tragédie et la tragi-comédie de cette période. — Southern. Rowe, Lillo et Addison.

Thomas Southern, Nicholas Rowe et George Lillo suivirent le chemin tracé à la tragi-comédie par le siècle précédent; Addison, au contraire, s'éloigna de la tradition anglaise pour écrire une pure tragédie classique d'après les règles du théâtre français. Southern fit représenter, de 1682 à 1726, cinq tragédies et cinq comédies; Nicholas Rowe donna, de 1700 à 1715, huit pièces, dont sept tragédies; George Lillo, de 1730 à 1762, huit pièces, parmi lesquelles trois tragédies; Joseph Addison, le célèbre auteur du *Spectateur*, donna sa tragédie de Caton en 1713. On a de lui deux autres pièces : *le Tambour* (*the Drummer*) et *Rosamond*, opéra. N'oublions pas que toute pièce qui finit par la mort du héros est une tragédie, quoiqu'elle soit généralement mêlée de comédie et même de farce.

Né à Dublin, en 1660, Thomas Southern quitta l'Irlande à dix-huit ans, et il vint étudier le droit à Middle-Temple; mais il se consacra bientôt à la com-

position dramatique. Son titre de poëte ne l'empêcha pas pourtant de servir dans l'armée sous le Duc d'York et d'y gagner le grade de capitaine. Ses derniers jours se passèrent dans la retraite, où il mourut, fort riche, à quatre-vingt-six ans. Southern fit représenter sa première tragédie, *le Prince persan, ou le Frère loyal*, en 1682. Huit de ses pièces appartiennent à la fin du XVIIe siècle, et deux seulement au XVIIIe. *Le Fatal Mariage, ou l'Innocent adultère*, et *Oroonoko*, passent pour ses meilleurs ouvrages. Ils se distinguent en effet par des élans dramatiques pleins de soudaineté, de force et d'effet, par des scènes traitées avec un incontestable talent, mais ces actions sont malheureusement mêlées d'un comique trivial et déplaisant, qui gâte la bonne impression produite sur le lecteur. On a élagué ces scènes parasites aux diverses reprises des tragédies de Southern ; la plupart sont en effet des hors-d'œuvre qui ne font qu'entraver la marche de l'intérêt. *Le Fatal Mariage* nous montre une femme à deux maris dans toutes les conditions scéniques de ce que nous appelons un mélodrame. Isabelle a épousé Biron malgré le comte Baudoin, père du jeune homme. Biron, forcé de quitter sa femme et son enfant pour suivre son régiment à la guerre de Candie, est tué, ou du moins passe pour l'être. Son frère Carlos a propagé ce bruit, et il amène son inconsolable veuve à épouser, en secondes noces, Villeroy pour sauver l'enfant de Biron, qu'elle ne peut se résoudre à laisser mourir de faim. Quand on le croit bien mort, Biron revient. Carlos, qui ne veut

pas qu'en vertu de son droit d'aîné ce frère le prive plus tard de sa fortune, tente de le faire assassiner ; mais Biron est secouru par un passant qui met en fuite les meurtriers. Cependant Biron a été dangereusement blessé dans son combat avec les brigands ; on le transporte dans la maison de son sauveur. Cet étranger, ce sauveur de Biron, c'est Villeroy, c'est le nouveau mari d'Isabelle. La malheureuse épouse se croit obligée de tout avouer à son premier mari, et elle songe ensuite à mourir. C'est Villeroy qui arrête le bras de sa femme, ne comprenant rien à cet égarement dont il ne connaît pas la cause. Comme elle hésite à faire ce second aveu, on voit paraître Biron, pâle, sanglant, s'appuyant sur son épée. C'en est fait, il va succomber aux blessures des assassins, et il ne veut pas mourir sans donner un baiser d'adieu à sa femme. « C'est le dernier gage que tu recevras de sa tendresse, dit Villeroy. Prends-le donc, infortuné ! » Biron tombe pour ne plus se relever en disant à son rival : « Je te rends cette vie dont tu avais un instant prolongé le cours. La destinée est seule coupable. Tâche d'être plus heureux que moi ! » L'hypocrite Carlos, apprenant la mort de son frère, conduit le comte Baudoin chez Villeroy, qu'il accuse en face d'avoir assassiné Biron. Pour toute justification, Villeroy fait tirer un rideau, et l'on voit l'un des assassins, Pedro, valet de Carlos, torturé par les gens de Villeroy. Vaincu par la souffrance, Pedro accuse Carlos, et un billet qu'a eu soin d'écrire le défunt avant la catastrophe achève la confusion du coupable,

qui se livre lui-même à la justice. Le drame ne serait pas assez terrible pour les imaginations anglaises s'il s'arrêtait là. Isabelle, devenue folle, veut tuer son fils, qui se réfugie dans les bras du comte Baudoin. « Ah ! secourez-moi, Seigneur ! — Je vois le messager céleste, s'écrie la pauvre insensée. Il étend dans les airs ses ailes d'argent ; il prend son vol, il saisit l'âme de mon époux, il la ramène sur la terre. C'est Biron lui-même qui vient au-devant de moi, et voici le secours qu'il m'apporte ! »

En disant ces mots, Isabelle se frappe d'un coup de poignard, et le comte Baudoin accomplit le dernier vœu de la malheureuse mère en adoptant son enfant.

J'ai supprimé dans cette analyse toute l'action accessoire qui se passe entre Victoire, fille de Fernand, Frédéric, amant de Victoire, et Jacquelin, laquais de Frédéric.

La tragédie intitulée *Oroonoko* n'est pas moins défectueuse dans sa marche que *le Fatal Mariage;* elle est également surchargée d'une action double, qui ne se fond pas dans l'action principale. Les scènes de passion font heureusement oublier les défauts de cet ouvrage, remarquable à plus d'un titre. Le touchant épisode sur lequel il est basé est historique, quoique orné de beaucoup de détails de convention. Ce fait se passa sous le règne de Charles II, à Surinam, capitale de la Guyane anglaise à cette époque. Oroonoko, un Prince indien, attiré dans un piége par un Anglais de la colonie, fut vendu comme esclave sur le marché de Surinam et séparé de sa femme, qu'il retrouva plus

tard esclave, ainsi que lui, et livrée à la brutale passion du lieutenant-gouverneur. La scène où se dénoue cette action vraiment intéressante mérite d'être citée. Une révolte de noirs a eu lieu dans la ville, et l'esclave Oroonoko a pris le commandement des révoltés pour arracher sa chère Imoïnda au sort qui l'attend. Il la retrouve, mais c'est au moment où, cerné de toutes parts par les soldats anglais, il ne peut plus éviter de tomber une seconde fois entre leurs mains.

« Il n'y a plus de salut pour nous que dans la mort! s'écrie Oroonoko. — Oui, répond Imoïnda en lui présentant un poignard, frappe et sauve-nous tous les deux.

Oroonoko. — Hélas! il faut que cela soit, mais auparavant donne-moi un baiser. (*Il l'embrasse.*)

Imoïnda. — Et maintenant je suis prête.

Oroonoko. — Où frapperai-je ? Il n'est pas une parcelle de ton corps qui ne me soit plus chère que ma vie. Ordonne-moi de déchirer mes membres, d'arracher ces yeux que pourtant je voudrais garder pour te contempler encore. Mais te tuer, toi la joie et le charme de tous mes sens! ô nature! protége-la!

Imoïnda. — C'est ta femme qui t'en prie à genoux. Écarte pendant qu'il en est temps les malheurs qui vont fondre sur nous. On va te traîner à une mort honteuse; et moi, entre les bras de ce vil gouverneur, mes cris seront vains...

Oroonoko. — Prépare-toi donc.

Imoïnda. — C'est avec joie que je cours vers toi et vers la mort. (*Elle se jette dans ses bras.*)

OROONOKO (*laissant tomber le poignard*). — Je ne saurais supporter cela. Que ne puis-je arracher les entrailles de cette terre et y creuser une fosse jusqu'à son centre pour nous y engloutir tous les deux ! Quelque Dieu (s'il en est qui protége l'innocence) n'endormira-t-il pas doucement tant de charmes dans la mort et ne me sauvera-t-il pas de ce sang ? »

Pour mettre fin à l'hésitation de son époux, Imoïnda saisit elle-même le poignard et se frappe.

« Et maintenant, s'écrie Oroonoko, elle est partie ! Couchons-la doucement sur cette terre. Ah ! nous ne serons plus séparés ! Que mes larmes lui payent le tribut de ma douleur, et puis après je la suivrai ! »

On entend un bruit de pas et des cris qui s'approchent. C'est le gouverneur et ses soldats. Oroonoko sourit tristement.

« Un dernier devoir à remplir, dit-il, et alors, Imoïnda, je te rejoindrai ! »

Apercevant le corps inanimé de la jeune femme, le gouverneur ordonne à ses gens de tuer Oroonoko ; mais celui-ci, plus prompt que l'éclair, plonge son poignard dans le cœur de son ennemi et se frappe lui-même sur le corps d'Imoïnda.

Nicholas Rowe, né à Little-Berkford, dans le comté de Bedford, en 1673, est un des rares poëtes dramatiques de cette époque qui se souviennent de Shakspeare. On voit qu'il a sérieusement étudié le grand art du maître, on voit qu'il a cherché à retremper le drame à cette source nationale. Pourtant Pope, qui fut son ami, lui reproche de n'avoir pas eu de cœur (*had no*

heart). Le docteur Johnson trouve qu'il manquait d'art dans la construction de ses pièces. On s'accorde généralement à louer la vérité de ses caractères, la parfaite élégance de son langage et la suavité de ses vers. Des huit ouvrages écrits par Rowe, deux sont restés au répertoire et y produisent toujours un puissant effet ; ces deux ouvrages sont : *La Belle Pénitente* (*The Fair Penitent*) et *Jane Shore*. *La Marâtre ambitieuse* (*The Ambitious Step-Mother*), qui fut le début du poëte du Bedfordshire, est une tragédie à la manière des auteurs secondaires du théâtre français ; elle manque entièrement d'action et d'intérêt. Les changements de décors y sont fréquents, mais Rowe bannit le comique de sa composition. Le *Tamerlan*, joué en 1702, est une allusion dialoguée au roi Guillaume, dans laquelle Bajazet vaincu représente le roi de France Louis XIV. Tamerlan possède toutes les vertus, et Bajazet n'est qu'un monstre et un ennemi de l'humanité. *La Belle Pénitente*, jouée en 1703, fut le premier succès de notre auteur. C'est une pièce plus que bizarre ; le sujet rappelle l'ancien drame anglais, tel que le comprenaient Webster et Ford, avec cette différence que le comique en est absolument banni, conformément à la mode française, qui prévaut à ce moment. Caliste, fille de Sciolto, noble génois, abandonnée par son amant Lothario, épouse un honnête homme qu'elle n'aime pas. Le mari tue l'amant dans un duel, et Caliste, rompant avec le monde, s'enferme dans une chambre tendue de noir et où elle a fait porter le corps de son infidèle. Son père pénètre dans cette

chambre funèbre et lui dit de se préparer à mourir, car il va la tuer sur l'heure afin de laver sa honte. Caliste se résigne à son sort, mais le père n'ose verser le sang de sa fille, et il est lui-même massacré par les amis de Lothario. Le mari est prêt à pardonner à Caliste; elle le remercie de sa générosité, mais elle refuse d'en profiter et elle tombe morte à son tour sur le corps de son père. Le mérite de cette pièce, qui n'est au fond qu'un grossier mélodrame, réside uniquement dans le style et dans quelques scènes assez dramatiquement développées. Le rôle d'Horatio, l'ami et le confident du mari trompé, est un caractère noble et chevaleresque, qui rappelle certains personnages du théâtre espagnol. Le mari n'inspire aucun intérêt, Lothario n'est qu'un Don Juan de bas étage, et Caliste a heureusement quelques élans du cœur qui font supporter l'ignominie de sa situation.

Je trouve *Jane Shore* bien supérieure, sous tous les rapports, à *la Belle Pénitente;* c'est à *Jane Shore* que Nicholas Rowe doit toute sa renommée comme dramatiste. Je n'analyserai pas *Jane Shore*, qui a été traduite par Andrieux et dont une imitation fut jouée au Théâtre-Français. En traçant le rôle du Duc de Glocester, l'auteur s'est souvenu de Shakspeare, et, sans vouloir l'imiter de parti pris, il a su conserver à ce personnage quelque chose de sa grandeur première. La scène où Glocester, devant le Duc de Buckingham, le Comte de Derby et l'évêque d'Ely, accuse Jane d'avoir jeté sur lui un sortilége et où il enveloppe lord Hastings dans l'accusation capitale lancée sur

l'ancienne maîtresse du roi Édouard, est d'un effet très puissant au théâtre. « Voyez mon bras, dit-il en retroussant sa manche, voyez comme il est desséché, flétri et brûlé. C'est l'effet des enchantements de la femme d'Édouard, laquelle s'est associée avec cette prostituée Shore et d'autres sorcières pareilles qui s'assemblent à minuit. — S'ils ont fait ce que vous dites... hasarde Hastings... — S'ils l'ont fait? interrompt le monstre en jetant un regard haineux sur son ennemi; tu oses en douter, traître! Tu es le principal excitateur de cette coquine de sorcière, le patron et le guide de ses crimes, et tu trempes dans ce complot qui a ma mort pour objet. Lord Hastings, je te fais arrêter comme coupable de haute trahison. Qu'on le saisisse! Par saint Paul! je ne dînerai pas qu'on ne m'ait apporté sa tête! »

Le cinquième acte, où l'on voit la malheureuse Jane mourant de faim dans les rues de Londres et personne n'osant braver l'édit qui menace de la mort quiconque donnera à la condamnée un verre d'eau ou une bouchée de pain, produit un effet terrible. C'est le mari de Jane qui vient la secourir et qui lui pardonne ses fautes. Les agents de Glocester le saisissent et le livrent aux bourreaux, et Jane s'écrie en le comblant de bénédictions : « Pour moi! pour moi! hélas! faut-il qu'il meure pour moi! »

George Lillo est un auteur de tragédies bourgeoises qui obtint un succès très retentissant avec une pièce de cour d'assises intitulée *Barnwell, ou le Marchand de Londres*. C'est l'histoire d'un jeune homme volant

le négociant dont il tient la caisse, pour subvenir aux dépenses d'une coquine qui le conduit du vol à l'assassinat. Les personnages de George Barnwell et de Milwood, la misérable fille qui pousse son amant au crime, ont été reproduits mille fois par le théâtre moderne, sous différents noms, et ils ont toujours eu le privilége de terrifier et d'attendrir à la fois les cœurs naïfs des amateurs de lieux communs. La pièce anglaise conduit les coupables jusqu'à l'échafaud. On voit la potence au fond du théâtre. George Barnwell se repent et cherche à amener son complice à une réconciliation avec le ciel. Milwood lui répond : « Si tu veux prier, prie pour toi-même et non pour moi. Je voudrais ne pas vivre et ne pas mourir. Si je pouvais n'avoir jamais été ! »

Les pièces de Lillo sont au nombre de huit, parmi lesquelles il faut citer, comme la plus renommée après *Barnwell*, *la Fatale Curiosité*. L'auteur fait vibrer une seconde fois dans cette fable larmoyante la fibre du cœur. *La Fatale Curiosité* de Lillo est le sujet original dont l'auteur allemand Zacharias Werner a fait son drame intitulé *le Vingt-quatre février*. Un vieillard et sa femme assassinent et volent un étranger qui est venu leur demander asile pour la nuit, et ils découvrent, mais trop tard, qu'ils ont tué leur fils revenant au pays après une longue absence.

Le *Caton* d'Addison est composé et écrit, nous l'avons dit, dans la forme classique française. Il contient quelques beaux passages, mais nul sentiment tendre ne vient réchauffer cette action stoïque, froide

comme le tombeau. Marcia, fille de Caton, et Juba, le prince numide que son père, en mourant, lui donne pour époux, ne trouvent pas un élan sympathique dans cette dissertation en cinq actes. Portius, le fils de Caton, et sa chère Lucia, s'aiment trop modérément et trop correctement pour intéresser les spectateurs. Sempronius est un rhétoricien trop naïf quand, trahissant son personnage, il dit aux conjurés qu'il abandonne, après les avoir mis en avant : « Si la conspiration réussit, les chefs de la révolte vous méprisent ou vous oublient; si le succès trompe leurs espérances, le supplice le plus infâme est toujours votre sort. » Le monologue de Caton, qui ouvre le cinquième acte, est plein de belles pensées, et le discours du philosophe à ses enfants et à ses amis, lorsqu'il vient de s'arracher les entrailles, a bien le caractère historique qu'il doit avoir, mais tout cela est plutôt horrible qu'intéressant.

En 1715, peu de temps après que le théâtre de Drury-Lane eut représenté le *Caton* d'Addison, le Théâtre-Français jouait un *Caton* de Deschamps, qui ne ressemble guère à la pièce anglaise; on fit pourtant un parallèle des deux pièces, et celle de Deschamps, traduite en anglais par Ozell, fut représentée, en 1716, au théâtre de Lincoln's-Inn-Fields.

IV.

Les auteurs de comédies qui suivent Farquhar et Vanbrugh sont en nombre si considérable que nous ne pouvons nous arrêter qu'à ceux d'entre eux qui font époque dans l'histoire du théâtre anglais soit par leur mérite, soit par leurs succès. Ainsi John Gay, l'ami de Pope et de Swift, donne, en 1728, son opéra du *Gueux* (*the Beggar's opera*), qui fait fureur sur tous les théâtres d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande, mais dont la valeur n'égale peut-être pas la curieuse audace; David Garrick, acteur, auteur et directeur, exerce une influence considérable sur l'art dramatique de son pays depuis 1761 jusqu'en 1775; le célèbre Fielding montre que le créateur d'un excellent roman peut être en même temps un médiocre inventeur dramatique; Olivier Goldsmith prouve à son tour que les deux talents se trouvent quelquefois réunis dans le même homme. Richard Sheridan est l'auteur comique en vogue pendant le dernier quart du siècle. Beaucoup d'écrivains de talent produisent d'estimables ouvrages en dehors de ces réputations consacrées, et méritent au moins que l'on mentionne leurs principales œuvres.

V.

L'opéra du *Gueux*. — David Garrick, acteur, auteur et directeur. — Sheridan.

On a beaucoup discuté la valeur et la moralité de cet opéra du *Gueux*, où ne figurent que des voleurs et des coquins du plus bas étage. John Gay a évidemment voulu faire une satire des mœurs dissolues de son époque, flétrir les dilapidateurs de la fortune publique et les tripoteurs de bourse en mettant en scène la bande de filous dont le capitaine La Bruyère est le chef ; il a donné à cette satire la forme d'une farce amusante. Cette farce, avec l'importance dont les contemporains l'ont entourée, a suffi pour faire du petit gentilhomme d'Exeter un célèbre poëte dramatique. Cette pièce est tout ce qui a survécu de lui au théâtre. *Polly*, autre opéra qui faisait suite au *Gueux*, ne renouvela pas le succès du premier ouvrage. *Acis et Galatée*, mis en musique par Hændel, n'a gardé que le reflet de notoriété que lui a laissé le souvenir du maître allemand.

The Beggar's opera ouvre par une scène prologue entre le Gueux et un comédien, et le spectateur voit du premier coup d'œil qu'il va nager en pleine fantaisie. Ce Gueux est un poëte affamé dont l'unique ambition est de dîner tous les jours. C'est pour ce

noble but qu'il sacrifie aux Muses. Le premier acte nous introduit chez Peachum, honnête industriel qui fait travailler les voleurs de Londres pour son compte, et qui les livre à la justice quand il n'est plus content de leurs services. Polly, fille de M. et de Mme Peachum, élevée dans cette caverne, veut épouser le chef de la bande, le capitaine La Bruyère; son intéressante famille s'oppose à cette union mal assortie, attendu que le capitaine a le défaut de jouer dans les tripots, ce qui n'est bon que pour les gentilshommes qui sont élevés à cela et qui ont le talent de toujours gagner. Et puis le capitaine est soupçonné d'avoir déjà deux ou trois épouses sur le pavé de Londres. Le mariage se fait malgré les remontrances de Peachum, qui se décide alors à dénoncer et à faire pendre le beau capitaine, grâce à ces intelligences avec le geôlier de Newgate, à qui il réserve une part de ses bénéfices.

Le second acte montre tous les premiers sujets de la bande réunis dans une taverne près de Newgate. C'est Jacques-la-Pince, Jean Doigt-Crochu, Gautier-le-Terrible, Robert du Grand-Chemin, Benjamin-le-Rusé. Ils se vantent d'être plus honnêtes que les voleurs du grand monde, lesquels dérobent pour entasser. « L'argent, dit Mathieu, n'a été fait que pour les gens qui savent le dépenser. » Le capitaine La Bruyère se présente, et Mathieu le salue courtoisement, en lui demandant s'il aura l'honneur de se promener avec lui cette nuit sur le grand chemin. Nous voyons ensuite la partie féminine de cette honorable compagnie : Mmes Madré, Dorothée-la-Guenon, Babet Brandwin,

Jane Plongeon, etc. Le capitaine adresse ses galanteries à chacune de ces dames : « Baisez-moi, Dorothée ; vous êtes si occupée à voler des cœurs que vous n'avez pas le temps de voler autre chose... Chère Betty, les liqueurs fortes vous ruineront le tempérament ; vous devriez les laisser aux gens du monde... Jane Plongeon, bonjour ! personne, avec un regard si innocent, ne possède un cœur plus scélérat. »

C'est au milieu de ses galanteries que le constable, averti par Peachum, vient saisir le capitaine La Bruyère. Il est conduit à la prison de Newgate, dont les honneurs lui sont faits par le geôlier Desbarres. « Choisissez, capitaine, lui dit le cerbère en lui montrant plusieurs paires de fers cadenassés ; allons, chaussez-vous. Voilà qui vous ira comme un gant, et le gentleman le plus délicat ne rougirait pas de les porter. Maintenant, Monsieur, je vous laisse à vos méditations. »

Lucie, la fille du geôlier, l'une des maîtresses du capitaine, rencontre Polly dans la prison, et les deux épouses du bandit se disputent ce Don Juan de potence ; elles finissent par lui procurer les moyens de s'évader. Il prend la défroque d'un gentilhomme et se rend à une académie de jeu, où il est reconnu par Mme Vilain la recéleuse, dont l'haleine est parfumée de genièvre ; la recéleuse se hâte de le dénoncer. Pendant ce temps, Lucie, toujours jalouse de son beau capitaine, offre à Polly sa rivale un verre de gin dans lequel elle a mêlé une dose d'arsenic ; mais, au moment où Polly va boire la mort, elle aperçoit le capitaine que les argou-

sins réinstallent à la prison de Newgate. Elle jette son verre et court après son amant. La Bruyère, au moment d'être conduit à la potence, prend stoïquement congé de ses amis. « Adieu, brave capitaine, lui dit Benjamin-le-Rusé, adieu, mourez comme un coq ! » A Lucie et à Polly se joignent quatre autres femmes avec chacune un enfant. « Comment diable ! encore quatre ! s'écrie le capitaine. C'est trop. Que l'on dise bien vite aux officiers du sheriff que je suis prêt. »

Ici reparaissent l'auteur ou le Gueux et le comédien du prologue. « Mais j'espère, dit le comédien, que votre intention n'est pas de faire exécuter La Bruyère ? — Pardon, Monsieur, cela est nécessaire pour parfaire la pièce. Quant aux autres bandits, le spectateur peut supposer qu'ils ont tous été pendus ou transportés. — Alors votre opéra n'est qu'une tragédie. Un opéra, Monsieur, doit avoir un dénoûment heureux. » L'auteur fait alors rentrer tous les personnages et leur dit de crier grâce. Le prisonnier est porté en triomphe par le peuple et rendu à ses femmes. Cette folie finit par un ballet.

Pour comprendre le succès éclatant de l'opéra du *Gueux*, il faut savoir que Gay donne à tous ses voleurs le ton et le verbiage de la société aristocratique du temps. C'est cette particularité et le jeu des acteurs qui firent sans doute la fortune de cette farce mettant sur la même ligne les gentilshommes de la cour et les gentilshommes de grand chemin. Les représentations ne pouvaient suffire à l'engoûment du public. On transcrivait sur les éventails les principales ariettes de la

pièce. Miss Fenton, qui jouait le rôle de Polly, épousa le Duc de Bulton. Le plus grand critique du temps, le docteur Swift, imprima un vif éloge de cette satire dans un numéro du journal irlandais *le Nouvelliste* (*the Intelligencer*).

David Garrick, considéré comme auteur dramatique, est plutôt un *arrangeur* qu'un créateur. Il arrangea *le Joueur* de Shirley, *le Fatal Mariage* de Southern, *la Tempête*, *Cymbeline*, *Hamlet*, *Roméo et Juliette*, *le Conte d'hiver* de Shakspeare, *la Jeune Villageoise* de Wycherley, *le Roi Arthur* de Dryden, l'*Albumazar* de Tomkis, *les Coups du sort* de Beaumont et Fletcher. Parmi ses ouvrages originaux il faut citer *le Valet menteur* (*the Lying Valet*), représenté en 1740 au théâtre de Goodman's-Fields; *High life Below Stairs*, ou *les Degrés inférieurs du grand monde*, joués à Drury-Lane en 1759, et *le Mariage clandestin*, écrit en collaboration avec George Colman et joué à Drury-Lane en 1766.

Le Valet menteur est un ancêtre du Caleb de Walter Scott. Le pauvre Sharp fait croire à tout le monde, et surtout à Mélissa, jeune fille promise à son maître, que ce cher maître est fort riche, tandis qu'au contraire il ne sait comment payer un dîner de vingt couverts qu'il donne en l'honneur de sa prétendue. Dans la seconde de ces comédies, Garrick a voulu satiriser les jeunes gens du monde, en montrant leurs ridicules et leurs vices exagérés par leurs valets. Cette pièce, très bien accueillie à Londres, fut troublée à Édimbourg par une invasion de laquais qui cassèrent les banquettes et voulurent tuer les acteurs.

La préoccupation de Garrick était plutôt de s'arranger des rôles où il pût donner carrière à son merveilleux talent d'acteur, que de prendre rang parmi les poëtes. Cet artiste éminent effectua son premier début en 1741, dans la petite ville d'Ipswick, où il joua le rôle du nègre Aboan de l'*Oroonoko* de Southern. Après cet essai, qui lui fut favorable, il se fit voir à Londres, au petit théâtre de Goodman's-Fields, dans le terrible personnage du *Richard III* de Shakspeare. Son succès fut immense, et le public comprit qu'un homme de génie venait de naître pour le théâtre. Le directeur Giffard, au lieu de compter à son pensionnaire les cinq livres sterling par semaine stipulées dans le contrat, lui abandonna la moitié du bénéfice produit par ses représentations. Après *Richard*, Garrick joua *le Roi Lear*, et, pour montrer la souplesse de son talent, il fit succéder à ce rôle celui d'un garçon marchand de tabac, Abel Drugger, personnage de *l'Alchimiste* de Ben Jonson, pièce dont il fit une reprise éclatante. Il passa ensuite au théâtre de Drury-Lane, où le directeur Fleetwood l'engagea, au prix de cinq cents livres sterling, pour la saison. C'est là qu'il aborda les autres grands rôles de Shakspeare : Hamlet, Macbeth, Othello. Il excita partout des transports d'enthousiasme ; et pourtant il ne tarda pas à renoncer au personnage d'Othello, dans lequel il perdait l'une de ses grandes qualités, son jeu de physionomie, trop voilé par le noir dont il était obligé de se couvrir le visage. Le Hotspur de la première partie de *Henri IV* et le Lothario de *la Belle Pénitente* de Nicholas Rowe

mirent le comble à sa gloire, quand il eut quitté Drury-Lane pour Covent-Garden, en 1746. Dans la comédie, il joua le Sir John Brute de *la Femme poussée à bout*, de Wycherley, comme aucun comique ne l'avait jamais joué. Cet artiste, unique au monde, fut supérieur dans tous les genres et fit l'admiration de son siècle.

En 1747, Garrick devint directeur de Drury-Lane. Sa troupe, merveilleusement composée, comptait dans ses rangs mistress Cibber et mistress Pritchard, puis Quin, Barry, Woodward, Havard, etc. A ses grands rôles le directeur-acteur ajouta le Jaffier de la *Venise sauvée* d'Otway, où il se montra plein de passion et d'énergie. C'est à Drury-Lane qu'il joua pour la première fois le Roméo, après avoir ajouté à la pièce la scène finale prise dans la nouvelle de Bandello, que Shakspeare n'avait pas connue. La façon dont il traduisit le rôle de Benedict dans *Beaucoup de bruit pour rien* fut une révélation pour le public; mistress Pritchard se montra, dit-on, son égale dans le charmant rôle de Beatrice, où elle balança le succès de Garrick. Les talents réunis de Garrick, de Barry, de mistress Cibber et de mistress Pritchard ne suffirent pas à prolonger au delà de neuf représentations la tragédie d'*Irène* du docteur Johnson. On substitua à cette pièce une imitation de la *Mérope* de Voltaire par le docteur Aaron Hill, qui avait déjà traduit *Zaïre*. Garrick joua ensuite *le Père romain*, c'est-à-dire le vieil Horace imité de Corneille, et un *Gil Blas* d'Édouard Moore qui échoua, malgré l'interprétation supérieure de Garrick, de

Woodward et de mistress Pritchard. Les échecs des pièces nouvelles ne préjudiciaient guère aux intérêts du directeur, car le lendemain d'une chute il reprenait ses rôles classiques, et la salle se remplissait. Il remit ainsi plusieurs ouvrages de Wycherley et de Ben Jonson, en leur faisant subir quelques coupures et quelques modifications partielles, mais plus intelligentes que celles pratiquées par ses collègues. C'est Garrick qui produisit à la scène la tragédie bourgeoise d'Édouard Moore, composée dans la manière de Lillo et intitulée *le Joueur, ou Beverley*. C'est sous ce dernier titre qu'elle fut transportée par Saurin au Théâtre-Français, en 1768. Garrick et mistress Pritchard furent sublimes dans ce mélodrame, qui n'obtint pourtant qu'une réussite modérée. Garrick joua encore Lusignan dans la *Zaïre* traduite ; Virginius, dans une mauvaise tragédie de Crisp, poëte sans talent, mais recommandé par la comtesse de Coventry ; Nicandre, dans *Créuse*, par Whitchead, l'auteur du *Père romain ;* Léon, dans la comédie *Gouvernez une femme*, de Fletcher et Beaumont ; le mari, dans la *Polly* de George Colman, premier ouvrage de cet auteur.

C'est à cette époque, dans l'été de 1763, que Garrick, par le conseil de ses médecins, laissa la direction de son théâtre à son frère George et partit pour son voyage sur le continent. On sait comment il fut reçu à Paris par les comédiens français et l'étonnement où les jeta surtout cette mobilité de physionomie qui lui permettait de traduire presque dans un même instant les passions les plus extrêmes et les plus diverses.

Au moment d'entrer dans Paris, sa voiture se brise ; on l'introduit dans une salle d'auberge où se fait une noce. Il est invité au repas ; il se grise à table, et, comme tout le monde l'entourait en riant, il part d'un éclat de rire et reprend son sang-froid, puis il nomme tous les gens de la noce par leurs noms. C'étaient les acteurs et les actrices de la Comédie-Française, qu'il avait reconnus d'après leurs portraits. A Versailles, il imita la voix et l'attitude du Roi, des Princes et des principaux seigneurs de la cour, à la grande satisfaction de Sa Majesté.

Lorsque Garrick revint à Londres, mistress Cibber avait cessé de vivre. « Barry et moi nous restons encore, dit Garrick, mais la tragédie a un côté mort. » Mistress Abington remplaça mistress Pritchard dans la troupe de Drury-Lane, où restaient encore, comme acteurs de premier ordre, outre le directeur-comédien, King, Barry et mistress Barry. Le 10 juin 1776, Garrick fit ses adieux au public et prononça, après la représentation de *la Merveille, ou la Femme qui sait garder un secret*, un petit *speech* entremêlé de larmes qui produisit une vive impression sur les spectateurs. Comme il se retirait au milieu des applaudissements, on entendit de toutes les parties de la salle les mots : Adieu ! adieu ! Retiré dans sa petite maison d'Adelphi, Garrick écrivit pour son ami Sheridan le prologue de la comédie *the School for scandal.* Le Roscius anglais mourut le 20 janvier 1779, à l'âge de soixante-trois ans. Il fut enterré à Westminster, tout près du monument de Shakspeare, et conduit à

sa dernière demeure avec une pompe royale. Les coins du drap mortuaire étaient portés par le Duc de Devonshire, par lord Cambden, lord Spencer, lord Ossory, lord Palmerston et le très honorable Richard Rigby. Le cercueil était couvert de velours cramoisi garni de clous vermeils, et orné de plaques dorées aux armes du défunt, avec la devise latine : *Resurgam*. Garrick fit faire de grands progrès à l'art de la récitation théâtrale. Ses contemporains et ses successeurs se modelèrent sur lui. L'école moderne prit une place honorable auprès des Alleyn et des Betterton, qu'elle surpassa en beaucoup de points. Yates fut à la fois le Desessarts et le Bellecour anglais ; O'Brien se distingua, comme Molé, par son élégance ; King fut comparé à Préville, et Woodward à Dugazon. Mistress Yates poussa le pathétique dans ses dernières limites, et mistress Barry fut une tragédienne accomplie.

A ces noms ajoutons Macklin et Sheridan, père de l'auteur, qui rivalisèrent de succès avec Garrick, et, parmi les actrices de grande renommée, citons Mss Oldfield, Mss Bellamy, Mss Clive, Mss Woffington. Mss Woffington possédait une intelligence remarquale ; elle employait avec un art infini un organe défectueux, et elle égalait Mmes Cibber et Pritchard dans le sentiment. Mss Bellamy avait moins d'art que Mss Cibber, mais elle était naturelle, distinguée et touchante. Mss Clive maintint sa haute réputation jusqu'à sa retraite, qui s'effectua en 1768. Elle laissa ses élèves, Mss Green et Mss Pope, en possession de la faveur publique.

Sheridan avait déjà fait représenter à Covent-Garden les *Rivaux* et *la Duègne* lorsqu'il acheta de Garrick, qui voulait se retirer, le théâtre de Drury-Lane, en 1776. Sheridan versa dix mille livres sterling pour sa part de deux quatorzièmes, et il eut pour associés Linley son beau-père et le docteur Ford. On ne sait où il put trouver cette somme de dix mille livres sterling, ses ressources étant presque nulles; mais tout est mystère et surprise dans la vie de cet homme, qui, fils de comédien, brouillé avec son père, devint successivement le premier auteur comique de son temps, le directeur de l'un des premiers théâtres de Londres, puis enfin journaliste, membre du Parlement et l'un des orateurs les plus éloquents des Communes. Il vécut longtemps en grand seigneur, et il mourut criblé de dettes, exclu du théâtre et du Parlement, accablé de soucis et d'inquiétudes. Peu de temps avant cette catastrophe, on avait vendu ses meubles, sa riche bibliothèque, ses beaux tableaux de Gainsborough et de Morland, et lui-même il avait été emprisonné par ses créanciers. Alité et près de rendre le dernier soupir, on l'arrêta dans son lit et on l'aurait emmené de nouveau à la prison, enveloppé dans ses couvertures, sans l'intervention du docteur Bain, son médecin. On le laissa mourir en cette détresse. Dès qu'il fut dans sa bière, on lui fit de splendides funérailles et on l'enterra à Westminster, dans le *coin des poëtes*, près de Garrick et de Shakspeare. A la tête du deuil marchaient Leurs Altesses royales le Duc d'York et le Duc de Sussex, le Duc d'Argyle, l'Évêque de Londres, le

Marquis d'Anglesea, les lords Cavendish et Spencer, le lord maire de Londres et tout ce que la cour renfermait de plus qualifié. La comédie suivait ainsi le pauvre Sheridan jusque par-delà ce monde, qu'il avait si bien raillé.

Faut-il donner une appréciation détaillée des comédies de Sheridan? elles sont, je pense, trop connues pour cela. C'est le 17 juin 1775 que *les Rivaux* furent représentés pour la première fois sur le théâtre de Covent-Garden. Le peu de succès du principal acteur, M. Lee, dans le rôle de Sir Lucius O'Trigger, fit tomber la pièce. Clinch prit le rôle à la seconde représentation, et la comédie se releva brillamment. Son mérite, toutefois, consiste plutôt dans la manière dont elle est écrite que dans la combinaison des moyens. Les personnages sont discoureurs et analysent eux-mêmes leurs caractères, au lieu de laisser ce soin à l'action. Mistress Malaprop et sa nièce Lydia Languish sont deux folles que mène par le bout du nez la soubrette Lucy, servant les amours de tous les prétendants qui lui ouvrent leur bourse. Sir Anthony et son fils Jack ne sont pas des prodiges d'intelligence dans la manière de combiner leurs intrigues; Acres, le soupirant campagnard, a l'encolure d'un sot parfait, et le baronnet irlandais sir Lucius O'Trigger ne sert qu'à amener, au cinquième acte, un duel ridicule où les rivaux sont désarmés par les dames. Acres déclare, pour finir, qu'il renonce à tous ses droits s'il ne peut conquérir sa femme qu'à la pointe de l'épée.

L'intrigue de *la Duègne*, le second ouvrage de She-

ridan, a quelque analogie avec un incident de *l'Épouse campagnarde* de Wycherley. L'auteur plaisante dans cette pièce les moines, qu'il montre s'enivrant en cachette et mariant pour de l'argent les filles malgré leurs parents. *La Duègne*, opéra comique en trois actes, fut jouée à Covent-Garden la même année que *les Rivaux*. Son succès dépassa, par le nombre des représentations, celui de l'opéra du *Gueux* de John Gay, quoiqu'il lui soit de beaucoup inférieur. La pièce est écrite avec bonne humeur et en dehors de toute prétention littéraire ; les morceaux destinés à la musique accusent, au contraire, un style très recherché. Plusieurs sont des pièces de vers détachées d'un recueil inédit. Thomas Moore, dans ses *Mémoires de Sheridan*, dit même que deux ou trois de ces morceaux furent empruntés à un poëme adressé à miss Linley avant son mariage avec Sheridan. C'est après le succès lucratif de *la Duègne* que Garrick, craignant les effets de la concurrence, vendit Drury-Lane à Sheridan et à ses associés.

L'École de la médisance, la meilleure œuvre de notre auteur, fut jouée le 8 mai 1777, à Drury-Lane. Elle eut une longue suite de représentations, et, après sa première vogue, on continua de la jouer encore deux ou trois fois par semaine. Le caissier de Drury-Lane écrivit en note marginale sur son livre : « *L'École de la médisance* a tué les pièces nouvelles. » Garrick adressa un billet à son jeune ami pour le féliciter. L'auteur de *the School for scandal* avait alors vingt-six ans.

Tout le monde a lu l'élégante traduction de cette pièce par feu Villemain et l'imitation de ce charmant ouvrage par Chéron, qui fut jouée au Théâtre-Français sous ce titre : *le Tartufe de mœurs.* Villemain a soin de rappeler où l'auteur a pris ses deux principaux personnages. « Un mauvais sujet dont le cœur est excellent, dit-il, et un prétendu sage qui n'est qu'un fourbe ; le contraste qu'ils présentent et le dénoûment où la candeur étourdie de l'un triomphe sur le vice adroit de l'autre, tout cela vient du célèbre roman de Fielding, et l'on reconnaît les physionomies de John et de Blifil. » Le savant professeur ajoute plus loin que ce qui est bien à Sheridan, c'est son expression, sa vivacité et son feu d'esprit. « Ses bons mots sont si radicalement plaisants qu'ils peuvent se traduire, ce qui, comme on sait, est l'épreuve la plus périlleuse pour un bon mot. »

La critique anglaise a reproché à Sheridan un défaut bien rare, qu'on a aussi reproché à Beaumarchais : c'est un excès de mots d'esprit. Le valet Trip est, en effet, aussi pétillant que les autres personnages de la pièce ; le vieux Rowley fait seul exception à la règle. On fit aussi un grief à l'auteur, au point de vue de la morale, d'avoir excusé et presque loué la vie déréglée de son jeune héros, Charles ; mais à ce portrait flatté il oppose celui de Joseph, le Tartufe de mœurs, qui sert à compenser le premier éloge. La scène des Médisants n'a nulle ressemblance avec celle du *Misanthrope*, ainsi qu'on l'a prétendu ; quant à l'imitation que Sheridan aurait faite de Wycherley,

elle est bien vague, à moins qu'on ne dise qu'il l'a imité en prêtant beaucoup de mots spirituels à tous les personnages de sa pièce. *Le Critique*, la dernière comédie de Sheridan, n'est qu'une farce, mais une farce amusante, dont le cadre avait déjà servi au Duc de Buckingham dans son *Rehearsal* (*la Répétition*), comédie satirique, jouée au théâtre du Roi en 1672. Le but de la satire de Buckingham était, on s'en souvient, de ridiculiser le vieux Dryden, qu'il mit en scène sous le nom de Bayes. Fielding avait aussi employé ce cadre dans plusieurs de ses pièces, *Pasquin*, *Eurydice*, etc. Le type de sir Fretful Plagiary (Plagiaire maussade), tracé d'après Cumberland, et celui de Puff, joué par King dans *le Critique* de Sheridan, sont restés célèbres.

Quant au journaliste Puff, nous apprenons de lui que les Anglais, dès le dernier siècle, connaissaient à fond toutes les ressources de la *réclame*, que nous croyons avoir inventée. Puff distingue, en fait de réclames, la réclame directe, la réclame préliminaire, la réclame collatérale, la réclame collusive et la réclame oblique ou par implication. La réclame préliminaire imprime le nom d'une personne inconnue, pour la désigner à l'attention publique ; la collatérale donne l'adresse de tel ou tel marchand à propos d'un fait quelconque, politique ou littéraire ; la réclame collusive, la plus nouvelle de toutes, attaque les gens pour les faire mieux *mousser*. Un libraire, par exemple, fait insinuer que l'ouvrage qu'il va publier est plein de scandales et de diffamations ; que l'auteur et l'édi-

teur ont mérité les galères, ce qui ne manque pas de lui valoir un débit de quatre ou cinq éditions. La réclame oblique ou par implication attire le public, en annonçant par exemple qu'on se tue à la porte de tel théâtre pour assister à la représentation de telle pièce nouvelle, ou que tel ministre va se couvrir de gloire en nommant monsieur un tel à tel ou tel poste.

Cette forme de revue, où l'on montre au public les acteurs d'une tragédie répétant leurs rôles d'une manière grotesque, a été, depuis, beaucoup trop exploitée, et aucune de ces exhibitions n'a jamais approché de l'excellent comique de la répétition de *Pyrame et Thisbé* dans *le Songe d'une nuit d'été* de Shakspeare.

VI.

Olivier Goldsmith.— *The Good-natured Men*.— Auteurs dramatiques secondaires.

Olivier Goldsmith, l'auteur du charmant roman *le Vicaire de Wakefield,* fut plus heureux au théâtre que Fielding, l'auteur du roman de *Tom Jones*. Fielding donna vingt-six pièces, dont beaucoup de farces, et aucun de ces essais n'a laissé un grand renom. Il s'était fait directeur du théâtre de Hay-Market.

et il y avait installé une troupe de comédiens qu'il appelait *la troupe du Grand-Mogol*. L'exploitation activa la ruine du célèbre écrivain, déjà fort endetté. Goldsmith, moins fécond, n'a fait représenter que deux comédies, mais ces deux comédies sont excellentes. La première date de 1768 et s'intitule *le Bon Garçon* (*the Good-natured Man*); la seconde de 1772, et elle a pour titre : « *Elle s'abaisse pour vaincre, ou les Méprises d'une nuit* (*She Stoops to Conquer, or the Mistakes of a Night*). » La dernière de ces comédies a été traduite par M. Amédée Pichot dans les *Théâtres étrangers* de Ladvocat; je ne m'arrêterai donc qu'à la précédente.

Goldsmith eut beaucoup de peine à faire jouer sa première pièce. Colman, alors directeur de Covent-Garden, la trouvait trop gaie, et il invitait l'auteur à travailler plutôt dans le genre larmoyant, récemment importé de France. Le succès prouva que Goldsmith avait eu raison de ne pas désespérer du bon goût du public et de son facile retour à la vraie comédie. « La comédie française, dit-il dans sa préface du *Good-natured Man*, est maintenant devenue si guindée et si sentimentale qu'elle n'a pas seulement banni la gaîté et Molière de la scène, mais qu'elle en a banni les spectateurs eux mêmes. » Ce que l'auteur du *Vicaire de Wakefied* cherche avant tout, c'est la peinture des caractères, et sa pièce en contient des plus curieux. Ce sont de vrais types anglais de cette époque que Monsieur et Madame Croaker. Le docteur Johnson, qui avait écrit le prologue de la comédie de son ami,

déclare que, depuis *le Mari poussé à bout* de Vanbrugh, refondu par Cibber, il n'a pas été fait en Angleterre une aussi bonne comédie.

Sir William Honeywood reproche à son neveu d'aimer tout le monde, et cette banalité lui déplaît fort. « A quoi bon son affection pour moi? dit-il; comment puis-je être fier d'occuper une place dans son cœur, où chaque freluquet et chaque chevalier d'industrie trouve un si facile accès? Combien il est fâcheux que la bienveillance des hommes pour leurs semblables produise un tel oubli de soi-même et qu'elle mérite le blâme! Nous devons pourtant toucher ces faiblesses d'une main délicate. Il y a des défauts liés de si près aux qualités, que nous pouvons difficilement extirper le vice sans déraciner la vertu. » A force de rendre service à tous ceux qui s'adressent à lui, le jeune Honeywood finit par se trouver compromis de toutes façons et traqué par des créanciers implacables. La résolution d'une belle héritière, qui le force pour ainsi dire à accepter sa fortune et sa main, le corrige enfin de sa banalité affectueuse.

« Maintenant, dit-il, j'aperçois clairement mes erreurs. Désormais je réserverai ma pitié pour les malheurs réels, et mon amitié pour les gens qui m'aiment. »

Monsieur et Madame Croaker méritent d'être connus. C'est un ménage de contraste : la femme est rieuse et folle, malgré son âge mûr, et le mari se croit toujours malheureux, quoiqu'il possède tout ce qu'il faut pour mener la plus agréable existence du monde. Aux questions que lui adresse le jeune Honeywood sur

la raison de sa mélancolie, il répond en soupirant : « J'ai bien des chagrins qui briseraient un cœur de pierre. Ma femme a empiété de telle sorte sur chacun de mes priviléges, que je ne suis plus qu'un simple locataire dans ma propre maison. — Mais en montrant un peu de caractère, réplique Honeywood, vous rétabliriez peut-être votre autorité ?—Non, quand même j'aurais le courage d'un lion. J'élève le ton quelquefois : qu'en résulte-t-il ? dispute sur dispute ! Un homme se lasse de chercher à vaincre avant qu'une femme se lasse d'être vaincue. »

Après le départ de son mari, Mme Croaker entre en scène avec miss Richland. « Mon cher Honeywood, nous venons de la vente aux criées. La vieille douairière sourde était là, selon son habitude, enchérissant comme une furie sur elle-même. Très curieuse d'antiquités, elle était la pièce la plus pure de la collection... Rien ne me divertit plus qu'une de ces poupées parées qui pensent cacher leur âge, exposant partout leur personne, se plantant sur le devant d'une loge de côté, se traînant lentement dans un menuet à Almark, et puis, dans les jardins publics, ayant l'air, pour tout le monde, de l'une de ces ruines peintes de l'établissement. »

Le fils de Croaker, qui veut s'aller marier clandestinement en Écosse, reçoit une lettre où son émissaire lui réclame une somme d'argent destinée à assurer sa fuite ; Croaker croit que c'est à lui que s'adresse cette lettre, et, dans les termes ambigus du billet, il voit, selon son habitude, d'horribles machinations

dirigées contre lui et les siens. Miss Richland le trouve tout bouleversé et lui demande la cause de son effroi. Il lui montre le billet qu'il vient de décacheter, et qui est ainsi conçu : « Monsieur Croaker, aussitôt que vous aurez reçu cette lettre, déposez vingt guinées au comptoir du Talbot, ou bien vous et votre expédition tout sautera en l'air. Nos poches sont vides, et il nous faut de l'argent. Vous n'avez que le temps de vous décider, car si la chose s'ébruite, la maison sera tout en feu. Exécutez-vous ; pour le moment, je ne vous en écris pas plus long. Puisse Cupidon, le petit Dieu d'amour, vous accompagner partout où vous irez! » —Vous le voyez, Mademoiselle, reprend Croaker, peut-être foulons-nous sous nos pieds en ce moment des mèches enflammées, des soufres flamboyants et des barils de poudre. Tout est préparé pour faire sauter ma maison dans les nuages. Je ne sais pas, par exemple, ce que Cupidon vient faire en tout ceci. — Mais, Monsieur, répond tranquillement miss Richland au vieillard désespéré, vous nous avez si souvent alarmées de la sorte! vous ne rêvez que tremblements de terre, famines, pestes et chiens enragés, depuis janvier jusqu'à décembre. Il n'y a pas encore trois mois, vous nous assuriez qu'il y avait une conspiration parmi les boulangers pour empoisonner le pain, et à cause de cela vous ne fîtes manger que des pommes de terre à toute la famille pendant une semaine.

Croaker fait examiner les caves de sa maison pour s'assurer qu'elles n'ont pas été minées ; il donne ordre d'éteindre tous les feux dans les cheminées et de

placer une pompe dans la cour en cas de nécessité !

Madame Croaker rit de la folie de son mari et du tissu de niaiseries qu'il vient d'étaler à ses yeux. Peu lui importe, du reste, que la maison saute en l'air, si elle doit y être malheureuse toute sa vie ! « Plût au ciel, s'écrie Croaker, qu'elle fût convertie en une maison de correction pour votre avantage. Voici le moment de la tragédie qui arrive. — Alors, Monsieur, laissez-nous réserver notre chagrin jusqu'au lever du rideau, ou finissez-en avec les bandits en leur donnant votre argent. »

Croaker se rend à l'auberge du Talbot pour faire arrêter les incendiaires, et il s'y trouve en présence de son fils qui part pour aller se marier en Écosse. Il pardonne cette escapade, et il embrasse sa belle-fille, heureux d'en être quitte à si bon marché. « Là, dit-il, est l'avantage d'user les chagrins à venir ; quand ils arrivent, nous ne les sentons plus. »

Parmi les auteurs secondaires du siècle qui honorèrent la littérature dramatique, il faut citer d'abord l'Irlandais Richard Steele, l'auteur des *Funérailles, ou le Deuil à la mode,* comédie jouée en 1702. Dans ce cadre, un peu lugubre, figure un entrepreneur d'enterrements, M. Sable, un vrai philosophe, lequel comprend si bien le goût des hommes pour les superfluités, qu'il a fondé un établissement où l'on fournit chevaux, voitures et ornements de prix à ceux qui n'en ont plus besoin. Cet industriel a le mot pour rire : « La peste soit de ce gros bourgeois qui vient de décéder ! A peine ont-ils fermé l'œil qu'ils ne songent qu'à

couvrir la bassesse de leur naissance. Ce gredin avait bien besoin d'écusson armorié! Donnez-lui deux bas en sautoir, car c'est le premier de sa famille qui ait eu l'honneur d'en porter! » M. Sable passe en revue ses pleureurs et leur indique les grimaces qu'ils doivent faire devant le public; point de sourire surtout, cela gâterait le coup d'œil de la cérémonie. *Le Tendre Mari* ne vaut pas *les Funérailles*, mais il contient de jolies scènes. *L'Amoureux menteur* est la plus faible des pièces de Steele, quoique l'auteur confesse s'être inspiré de Corneille. Steele s'acquit une grande réputation par la publication de son journal intitulé *le Bavard* (*the Tatler*). Mistress Susanna Centlivre faisait représenter vers la même époque dix-huit comédies et tragédies, parmi lesquelles *l'Officieux*, *Marplot*, *la Femme platonique*, etc. L'auteur de ces pièces ne manque pas de spirituelles reparties, mais son dialogue est généralement pauvre et incorrect. Parmi les écrivains qui approvisionnèrent les théâtres sous la reine Anne, sous George Ier et George II, c'est-à-dire de 1702 à 1760, il faut nommer aussi Charles Johnson, qui donna dix-neuf pièces, Cibber, auteur et acteur de renom, qui travailla pour la scène pendant près de cinquante ans, de 1696, date de son premier ouvrage, à 1745, date de son dernier, Aaron Hill, qui fit jouer dix-sept ouvrages, dont l'opéra de *Rinaldo*, mis en musique par Hændel, Hughes, à la fois poëte, musicien et peintre, Thomson, l'illustre chantre des *Saisons*, qui donna au théâtre cinq tragédies et un *masque*, Richard Savage, poëte de mérite, qui n'écrivit

que deux pièces, mais dont la biographie romanesque fournit la matière d'un drame intéressant, Charles Shadwell, neveu de Thomas Shadwell poëte lauréat de Guillaume III, Édouard Moore, auteur du *Gamester* (*le Joueur*), imité sur la scène française par Saurin. Sous George III nous rencontrons Foote et Murphy, dont le premier fit représenter vingt-deux ouvrages, et le second dix-neuf. Foote imita ou copia plusieurs pièces de Dancourt, entre autres *la Femme d'intrigue*. La meilleure comédie de Murphy est celle qu'il intitule : *Trois semaines après le mariage* (*Three Weeks after Marriage*); elle fut représentée à Covent-Garden, en 1776. George Colman, qui devint propriétaire du théâtre de Hay-Market en 1777, écrivit vingt-sept comédies ou drames, qui eurent généralement l'approbation du public. Les petites pièces de cet auteur contiennent des caractères amusants et d'excellentes caricatures des fashionables du temps. William Mason est l'auteur d'*Elfrida* et de *Caractacus,* deux ouvrages qui obtinrent du succès à Covent-Garden. Quoique tirée d'une chronique anglaise du temps du roi Edgar, *Elfrida* affecte la forme d'une tragédie entrecoupée de chœurs, à la manière antique. *Caractacus* a les mêmes allures, mais cette fois nous restons dans le monde romain. Les druides d'Anglesea forment le chœur qui intervient dans cette action; le récitatif et la musique symphonique y ont aussi leur part. Mistress Cowley donna cinq comédies et tragédies, de 1776 à 1780. L'une des plus curieuses, parce qu'elle peint bien les mœurs de l'époque, est celle qu'elle intitule

the Bell's Stratagem. On voit dans cette pièce un coureur de nouvelles pour les journaux, *Crowquill* (Plume de corbeau), qui s'introduit chez le portier d'un élégant pour connaître les anecdotes qui le concernent. « Apprenez-moi dans quelle maison votre maître a perdu son argent, à quelle femme il fait la cour à Londres. Quelques histoires partielles et deux ou trois autres concernant ses ascendantes rempliront quatre pages du journal, me procureront une douzaine de dîners, et à vous une bouteille de vin pour vos peines. »

Le portier se récrie, car il n'ignore pas que M. Crowquill a donné au maître d'hôtel de lord Tinket cinq shillings pour une seule petite anecdote. « Mais tenez compte, Monsieur, que les anecdotes sur un Lord se payent plus cher que celles qui concernent un membre des Communes. — Comparez-vous donc à mon maître, qui a voyagé partout et qui a vu la Reine de France, un petit Lord qui n'est pas sorti peut-être des brouillards de Londres ? — Je vous répète que je ne parlerai pas à moins de cinq shillings. — Eh bien, ajoutez-y quelque chose sur les autres maisons où vous avez servi, et voici les cinq shillings ! »

Les dernières années du XVIIIe siècle furent envahies par le drame bourgeois, venu à la fois de la France et de l'Allemagne. Nivelle de La Chaussée avait fait école. Benjamin Thompson et Sheridan lui-même sacrifièrent sur les autels des faux dieux. *L'Étranger* (*the Stranger*), joué par Kemble et mistress Siddons, obtint un succès d'enthousiasme en 1797. En 1799,

Sheridan faisait représenter à Drury-Lane un *Pizarre*, arrangé d'après *les Espagnols au Pérou, ou la Mort de Rolla,* de Kotzbue. Cette pièce, magnifiquement mise en scène et ornée de musique, eut pour interprètes mistress Kemble dans le rôle d'Elvira, et Kemble dans celui de Rolla. Une autre pièce de Kotzbue fut également transportée sur la scène anglaise par mistress Inchbald, sous ce titre : *le Vœu des amants* (1). La critique anglaise malmena l'importation de ce genre de drame, qu'elle trouva immoral et peu littéraire. Après la première effervescence du succès, le silence se fit autour de ces essais. Lorsque plus tard Coleridge traduisit le *Wallenstein* de Schiller, on comprit la puissance du véritable drame allemand.

Coleridge avait composé d'abord avec Southey un drame ayant pour sujet et pour titre : *la Chute de Robespierre.* En 1795, il fit à Londres un cours public sur la révolution française, et il eut un instant l'idée d'aller fonder une république modèle dans le pays des Illinois.

(1) J'écris *mistress* en toutes lettres pour les lecteurs français, quoique devant un nom propre les Anglais écrivent ce mot : Mrs. par abréviation.

CHAPITRE XLIII.

—

XVIII[e] SIÈCLE.

—

THÉATRE SLAVE

(RUSSE ET POLONAIS).

I.

Théâtre russe.

Fondation d'un théâtre national à Petersbourg. — Wolkow. — Soumarokow. — Jacow Kniajnine. — Krilow. — Von-Visin. — Opinion de Belinski. — Kapnist. — Théâtre de l'Ermitage. — Catherine II, auteur dramatique.

Un décret de l'impératrice Élisabeth, en date du 30 août 1756, créa le premier théâtre public russe à Pétersbourg. Le poëte Soumarokow en fut nommé le directeur, et Wolkow le « premier acteur. » Ce Wolkow, fils d'un marchand de la ville de Kostroma, avait été, dans son jeune âge, envoyé par sa mère à l'école ecclésiastique de Moscou, et là il avait pris part aux représentations religieuses que le séminaire était dans l'usage de donner aux jours des grandes solennités de l'Eglise. Appelé par quelques affaires de famille à Pétersbourg, Wolkow avait vu jouer pour la première fois à l'École des Cadets une tragédie de Soumarokow,

Sinaw et Trouvor, et il en était resté vivement impressionné.

De retour chez sa mère, à Jaroslaw, après avoir donné à ses frères et à ses amis quelques leçons élémentaires de diction théâtrale, le jeune Wolkow monta, tant bien que mal, dans une baraque improvisée, une traduction de la tragédie d'*Esther* et un divertissement comique pour célébrer l'anniversaire du tanneur Polouchkine, son beau-père. Les notables habitants de Jaroslaw accordèrent à Wolkow un subside pour continuer ses essais dramatiques, et son succès fut tel qu'un ordre de la Tsarine appela bientôt la petite troupe à Pétersbourg. Les dix personnes qui la composaient débutèrent au palais de Tsarskoïé-Sélo par *Sinaw et Trouvor*, cette même tragédie de Soumarokow que le jeune étudiant avait vue à l'École des Cadets et qui avait produit une si vive impression sur son esprit. L'Impératrice remarqua particulièrement l'intelligence de l'un des petits comédiens nommé Narykow, et, lui trouvant une certaine ressemblance avec le comte polonais Dmitrewski, elle lui donna ce surnom, sous lequel il se fit plus tard une grande réputation d'artiste. Narykow devint l'ami de Lekain et de Garrick. Les meilleurs sujets de la petite troupe, Wolkow, Dmitrewski, Popow et Schoumski, achevèrent leurs études au corps des Cadets, et les autres acteurs repartirent pour Jaroslaw. Quelques chantres de la chapelle impériale furent adjoints aux acteurs conservés, et Soumarokow devint le directeur du théâtre nouveau. On donna deux spectacles russes

par semaine dans une salle bâtie en bois près du jardin d'été. La subvention impériale fut de 5,000 roubles par an. En 1759, on transféra le théâtre au Palais d'été. L'Impératrice assistait à presque toutes les représentations. Le répertoire se composait de tragédies et de comédies de Soumarokow et de diverses comédies de Molière traduites en russe : *l'Avare*, *les Fourberies de Scapin*, *Tartufe*, *les Femmes savantes*. Des traductions de *Polyeucte* et d'*Andromaque* figurent aussi dans ce répertoire. Le premier opéra russe de Soumarokow, mis en musique par Aria, maître de chapelle du Palais, fut représenté en 1755. Aria reçut pour son travail cent pièces d'or et une pelisse de zibeline. Les chantres du comte Razoumowski exécutèrent l'ouvrage. Ce fut Wolkow que l'Impératrice chargea d'organiser le théâtre de Moscou, lequel fut bientôt en état de représenter tout le répertoire de Pétersbourg. Il remit aussi à la scène quelques-unes des pièces religieuses jouées autrefois dans les écoles de Moscou et de Kiew, ainsi que dans les appartements de la tsarowna Sophie, sœur de Pierre-le-Grand. *Le Pécheur repentant* fut, entre autres, mis en scène avec une grande magnificence. L'Impératrice donna à Wolkow un bien foncier et des titres de noblesse qu'il déclina en faveur de son frère. Wolkow mourut pendant les répétitions du spectacle de gala qui devait inaugurer l'avénement de l'impératrice Catherine II.

Soumarokow, qui naquit à Moscou en 1727, et dont l'impératrice Élisabeth fit le directeur du théâtre russe de Pétersbourg, a laissé tout un répertoire de tragédies

à la mode française et dont les sujets sont empruntés en grande partie à la chronique nationale russe. *Khorew* nous montre l'histoire de la belle Osnelde, fille du Prince de Kiew, mise à mort par le Duc de Russie Kii, lequel l'accuse à tort de s'être emparée de l'esprit et du cœur du frère de son souverain pour le gagner à l'ennemi. *Sinaw et Trouvor*, autre tragédie de Soumarokow, met en action une rivalité entre un autre Duc de Russie et son frère, à propos d'une jeune fille dont ils se disputent la main. Trouvor meurt, la belle Ismène se poignarde, et le duc Sinaw en ferait autant s'il n'était retenu par ses gardes, bien au courant des usages tragiques, car trois trépas successifs auraient dépassé les bornes permises par Aristote. *Sémire* roule sur un argument de la même famille. Sémire est une jeune fille qui force un Prince de Russie son amant à donner la liberté à un prisonnier, et à braver ainsi la défense du régent Oleg son père. Le prisonnier bat les troupes du Régent, et le fils avoue sa complicité. « Quel châtiment mérite ton crime? — La mort! — Tu as prononcé ton arrêt, et tu le subiras! »

Jaropolk et Dimise forment encore un couple amoureux que la politique veut séparer. Cette fois, l'auteur emprunte au *Britannicus* de Racine la scène où la jeune fille, pour sauver les jours de son amant, se voit forcée de lui dire qu'elle renonce à lui. L'amoureux prend les armes contre son père, qui lui pardonne pour cette fois et l'unit à celle qu'il aime.

Soumarokow a fait aussi des comédies, parmi lesquelles *Trissonius*, *les Époux désunis*, *le Tuteur*, *le*

Compère, *l'Envieux*, *les Trois Frères rivaux*. Les comédies sont en prose, les tragédies en vers alexandrins rimés. Soumarokow mourut à cinquante-un an, conseiller d'État de Catherine II. Ce tragique russe, qui entretint une correspondance avec Voltaire, est aujourd'hui fort oublié, et même, de son vivant, il eut la douleur d'entendre siffler au théâtre de Moscou sa muse d'emprunt.

L'importation de la comédie larmoyante avait supplanté la tragédie et ses solennelles tirades. Jacow Kniajnine imita aussi les Français et les Italiens. Il traduisit la *Clemenza di Tito* de Métastase, et prit pour modèles de ses comédies Molière et Regnard. Son *Knastoune* (*Tranche-Montagne*) se maintint longtemps à la scène, ainsi que son *Sbitentchik*, ou *le Marchand de sbitène*. Le *sbitène* est une boisson chaude préparée avec du miel et qui se vend dans les rues. L'intrigue de cette dernière pièce est imitée de *l'École des maris* de Molière. Le principal personnage, espèce de Figaro russe, assura le succès de cette opérette, dont une chanson, disant que la richesse passe en carrosse et que le mérite va à pied, resta longtemps populaire. Un secrétaire du tragique Soumarokow, nommé Ablessimow, est l'auteur d'une autre opérette très applaudie, *le Meunier*, qui représentait la vie des gentilshommes campagnards. Le fabuliste Krilow, qu'on appela le La Fontaine de la Russie, a laissé deux charmantes comédies : *le Magasin de modes* (*Modnaia Lavka*) et *l'École des filles* (*Urok Dotchkame*). Cette dernière pièce, toute locale, est dirigée contre la manie qu'avait alors la

société de Pétersbourg de négliger sa langue maternelle pour le français; la première pièce attaque avec une verve comique très amusante le luxe des dames russes et les folles dépenses qu'entraîne leur passion pour les modes françaises.

Le comique de Krilow est très franc et toujours pris dans les ridicules nationaux de son temps. Krilow excelle à dessiner les caractères excentriques ; les conversations de ses personnages ont une verve pleine de naturel et d'entrain. On doit regretter que l'illustre écrivain n'ait pas continué cette galerie de tableaux qu'il avait si bien commencée. Les comédies de Krilow ne brillent pas par l'invention des incidents; sous ce rapport, elles sont même pauvres, mais ce ne sont pas les effets de théâtre, ce n'est pas l'intérêt d'une intrigue, que recherche l'auteur; il se borne à reproduire les types originaux qui ont passé sous ses yeux. Dans *le Magasin de modes*, par exemple, M. Sombourow et sa femme, riches provinciaux, de passage à Pétersbourg avec leur fille Élise, nous montrent des personnages tout à fait locaux et très amusants. La fille de boutique Marianne, jeune esclave délurée, qui mène l'action et qui finit par marier le fils de son propriétaire, à condition qu'il lui procurera son acte de liberté; Mme Carré, la marchande de modes, qui ruine les maris en faisant contracter des dettes à leurs femmes, qui pratique la contrebande, et chez qui se donnent les rendez-vous d'amour; M. Triché, l'ancien Frontin d'un Turcaret de la Néva, devenu négociant lui-même avec les sommes qu'il a volées; Blaise, le valet imbé-

cile de M. Sombourow, sont des figures diverses bien observées. Le dénoûment de la pièce se fait d'une façon très comique. Le Frontin-Turcaret a dénoncé à la police la marchande de modes, et un officier de police vient avec lui pour visiter une certaine armoire qui contient des marchandises de contrebande. On réclame la clef de l'armoire à Mme Carré. Si la porte de cette armoire est ouverte, il s'ensuit d'abord que la marchande est ruinée, mais aussi que le riche seigneur provincial se verra la fable de la ville, car sa femme, qui venait, malgré sa défense, acheter des étoffes, s'est blottie dans cette armoire dès qu'elle l'a vu entrer. Sombourow, pour éviter un scandale, force M. Triché à retirer sa dénonciation, et du même coup tout le monde est sauvé, car Sombourow lui-même, obligé de venir à composition, accorde la main de sa fille au jeune amoureux qui doit affranchir la grisette Marianne. La manière de Krilow ressemble à celle de Dancourt ; c'est de la comédie d'observation en petit, mais c'est de la comédie d'observation, et toute convention ou imitation en est soigneusement bannie.

Von-Visin, issu d'une famille allemande établie en Russie, est regardé comme le premier auteur comique. Ses deux comédies *le Dadais* (*Niedorosl*) et *le Brigadier* (*Brigadir*) eurent un grand retentissement et passèrent pour des phénomènes. « En vérité, dit Belinski, le principal critique russe (*Sotchinenia Bielinskago*, t. III, Moscou, 1859), en vérité ces deux comédies sont des œuvres d'un esprit vigoureux et vif, mais ce sont des satires de la société contempo-

raine faites de main de maître, et par conséquent ce ne sont pas des comédies proprement dites. Pas une d'elles ne présente un ensemble harmonique, un monde concret, issu d'une conception d'art, mais bien un portrait chargé de la bêtise et de l'ignorance. Elles sont privées d'une idée mère, dans le sens philosophique du mot ; elles renferment pourtant une intention, un but qui est en dehors et non en dedans de l'œuvre. C'est pourquoi chacune de ces comédies est divisée en deux parts, la part comique et la part sérieuse, et les personnages en deux catégories, les sots et les gens d'esprit. Les sots sont très plaisants, mais les gens d'esprit ne sont que des raisonneurs ennuyeux. L'échafaudage de la pièce, l'intrigue et le dénoûment, tout cela n'est qu'un lieu commun ; la vieille forme objective, comme dans les comédies de Molière. Il est vrai que dans la reproduction des sots il y a une certaine impartialité, quelque chose qui ressemble à une création d'art, parce que chacun de ces sots est sot à sa manière. Mais cela est faible au fond ; les particularités individuelles de ces personnages sont plutôt d'une nature extérieure que d'une nature intérieure qui découle de l'idée, et, ce qui est plus grave encore, la figure satirique de l'auteur paraît plus ou moins derrière les images grotesques de ces sots. En un mot, *le Niedorosl* et *le Brigadier* sont d'excellentes productions littéraires, quoique non sans défauts, mais nullement des œuvres d'art pur. »

Le fond du *Niedorosl* n'a pas dû, en effet, coûter de grands frais d'imagination à son auteur. On y voit une

jeune orpheline riche, élevée chez sa tante, au fond d'une province, et que l'on veut marier malgré elle, lorsque survient un oncle que l'on n'attendait pas, qui l'enlève à cette tyrannie, pour lui donner l'époux que son cœur a choisi. Mais cette action banale développe des caractères vrais et comiques, et qui ont le grand mérite de nous présenter un curieux tableau des mœurs russes à cette époque. On y rencontre tour à tour M. et Mme Prostakof : le mari humble et soumis, la femme altière, méchante et sans éducation, souffletant sa servante, faisant knouter ses gens et chassant avec force injures un malheureux serf qui n'a pas su coudre un vêtement comme l'aurait fait un tailleur. « Approche, animal, approche ! ne t'avais-je pas ordonné, face patibulaire ! d'élargir cet habit ?... Dieu me damne ! je crois qu'il raisonne... Allons, hors d'ici, canaille ! » Mme Prostakof a donné pour professeurs à son fils le bedeau de la paroisse et un épais cocher allemand qui se fait passer pour maître de grammaire. L'enfant ne sait pas même lire couramment, et il joint à son ignorance tous les mauvais instincts. Von-Visin prend ici à partie le système d'éducation en usage de son temps. Starodoume, l'oncle de la jeune orpheline, est le raisonneur de la pièce. Il dit parfois de très bonnes choses, et même des vérités politiques assez audacieuses ; il rend le souverain responsable des mœurs de ses sujets : « Dès qu'on verra qu'on ne peut devenir quelque chose sans une conduite parfaite ; que ni l'officieuse bassesse ni l'argent ne pourront acheter ce qui doit être la récompense des services ;

qu'on choisira les gens pour les placer, au lieu de faire des places la proie des intrigants, alors on trouvera les vrais avantages dans une conduite irréprochable, et chacun en deviendra meilleur. Un grand souverain donne sa faveur et son amitié à qui bon lui semble, les places et les honneurs à qui les mérite. » Les Prostakof, en vrais sauvages, ont fait saisir la nièce, qu'ils ont conduite à l'église, où ils veulent la marier de force au prétendu de leur choix; mais l'oncle Starodoume sauve la jeune fille et menace de la justice les ravisseurs. Assurée de son pardon, Mme Prostakof s'écrie : « Ouf! c'est à présent que je vais donner la chasse à mes coquins de valets ! Non, scélérats, non, canailles, de ma vie je ne vous pardonnerai de m'avoir jouée !... Eh ! Monsieur, une personne noble n'est-elle pas libre de rosser ses gens quand cela lui plaît ? — Non, Madame, personne n'est libre de tyranniser les hommes. » La sanction finale ne manque pas à la comédie. On exhibe un oukase qui met en tutelle la maison et les terres de la famille Prostakof, et, pour récompenser sa mère de sa faiblesse pour lui, le dadais l'insulte et lui tourne le dos.

Une comédie de Kapnist, intitulée *Iabeda* (*la Chicane*), attaque les juges prévaricateurs avec plus de force encore. Elle montre un Président vendant ses sentences et tous les suppôts de Thémis l'imitant dans la sphère de leurs pouvoirs. Il ne paraît qu'un honnête homme dans la pièce, c'est l'archiviste, parce qu'il n'a pas voix au chapitre. Dans un repas donné chez le Président, tous les magistrats s'enivrent et

jouent aux cartes ; l'un d'entre eux entonne un chant diabolique disant : « Prenons, c'est là toute la science, prenons tout ce qui est bon à prendre. Pourquoi le ciel nous a-t-il donné des mains ? pour prendre ! pour prendre ! » Comme de juste, le dénoûment du Tartufe vient couronner l'œuvre, et le gouvernement fait arrêter en masse le tribunal prévaricateur. Cette satire fut patronnée par l'empereur Paul Ier, qui en accepta la dédicace et en autorisa la représentation.

L'impératrice Catherine II ne fréquenta le théâtre national russe que vers la fin de sa vie, et elle y fit alors représenter quelques pièces historiques et quelques opéras où elle avait mis la main. Au retour de Crimée, en 1787, elle engagea pour son petit théâtre de l'Ermitage quelques acteurs français, parmi lesquels Aufresne, et Fastier, élève de Préville. La troupe française joua des pièces composées par l'Impératrice, par le Comte de Cobentzel, ambassadeur d'Autriche, par le Prince de Ligne, le comte Strogonof, sénateur, Ivan Schouvalow, grand chambellan, et Mamonow, favori de l'Impératrice (ce titre lui est attribué dans le livre imprimé). Ces légers ouvrages n'ont aucune valeur littéraire et ne servaient qu'au divertissement de la cour. Les comédies et proverbes écrits par Catherine sont : *le Tracassier, la Rage des proverbes*, *le Flatteur et les Flattés*, *les Voyages de M. Bontems*, *Il n'est pas de mal sans bien*, puis une suite de scènes historiques, à l'imitation de Shakspeare, sur la vie de Rurik, fondateur de l'Empire. *Le Tracassier* met en scène un travers maussade qui

n'a rien de comique. Les procédés de ce personnage impatientent plus qu'ils ne prêtent à rire. Dans *la Rage des proverbes*, une tante donne à sa nièce la leçon suivante pour arriver à se marier : « Sachez que la première règle des évanouissements est de ne jamais vous évanouir quand vous êtes seule, mais bien en présence du plus de monde qu'il est possible... Vous direz que vous n'avez pas la force de prononcer *je* et vous direz *ze :* c'est bien plus délicat, entendez-vous ! Dans la conversation, vous vous servirez fréquemment des superlatifs, comme effroyable, épouvantable, etc. Il y a des choses que vous affecterez d'aimer, comme des chats, des chiens, des oiseaux, et d'autres que vous craindrez, sans savoir pourquoi, comme les souris, par exemple, qui vous feront mourir de peur ; une grenouille, un hanneton vous donneront des tiraillements de nerfs.—Comment cela, Madame? — Vous ne les sentirez pas, mais vous en aurez l'appréhension. Je vous révèle, ma nièce, les secrets de l'art. »

Quand Rosalie se met à *zézeyer*, ses auditeurs lui demandent si elle s'est brûlé la bouche avec de la bouillie. La scène de l'évanouissement ne lui réussit pas davantage, et elle avoue enfin que sa tante lui a fait la leçon. Quant au valet Jasmin, il joue des proverbes à la cuisine. Il se promène autour d'une marmite, cela veut dire « tourner autour du pot. » Le proverbe *le Flatteur et les Flattés* est le développement de la fable de La Fontaine *le Renard et le Corbeau. Les Voyages de M. Bontems* sont la mise en œuvre du

proverbe : « A beau mentir qui vient de loin. » Un jeune officier qui s'est fait ruiner au jeu dit à sa famille qu'il revient de la guerre et qu'il a été dépouillé par les *lansquenets*. Quant à l'imitation de Shakspeare, c'est une succession de scènes n'ayant aucun lien entre elles. Cette pièce, composée en russe par l'impératrice Catherine, fut jouée à l'Ermitage par des acteurs russes, puis traduite en français et revue par l'auteur. Le ministre de France en Russie, M. de Ségur, fit pour le théâtre de l'Ermitage une petite drôlerie intitulée *le Sourd et le Bègue*, sur le proverbe : « A quelque chose malheur est bon, » et une autre bluette ayant pour titre : *Crispin duègne*. Le Comte de Cobentzel écrivit *la Régimanie*, satire des faiseurs de projets politiques et économiques, qui veulent réformer les empires et qui ne savent pas même gagner le pain qu'ils mangent. Le corps diplomatique se mêlait à la noblesse russe pour former l'auditoire de ces fêtes de l'Ermitage, où trônait Catherine. On y voyait, à côté des ministres-auteurs, le Comte de Gœrtz, représentant du Roi de Prusse; le Baron de Nortzen, ministre de Suède; le Duc de Serra-Capriola, ministre de Naples; le Baron de Wassenaer, ambassadeur de Hollande. Le prince Potemkin, alors tout-puissant, faisait les honneurs de ces fêtes pour sa souveraine, pendant que le grand-écuyer, prince Narischkin égayait les entr'actes par ses bons mots, un peu excentriques, qui avaient le privilége de dérider le front de la Tsarine.

II.

Théâtre polonais.

Le *Cid* à Varsovie. — Un acteur tué en scène par les spectateurs. — Rybalt. — Pièces des jésuites. — Kwiatkowski. — Série de divers auteurs. — Manque d'originalité. — Zablocki ; — ses œuvres. — Citations du *Sarmatisme*, du *Petit-maître amoureux* et du *Bonnet jaune*.

Ce fut Poniatowski, devenu le roi Stanislas-Auguste, qui, en 1764, l'année de son avénement, éleva en Pologne le premier théâtre national public. Au siècle précédent, les Pères jésuites, quelques seigneurs et les étudiants de Varsovie et de Cracovie, avaient été les fournisseurs ordinaires des théâtres particuliers. On représentait des pièces mal ordonnées et confuses, comme les anciens Mystères, ou des traductions du français. Le *Cid* de Corneille, joué à Varsovie en 1650, était accru d'un prologue où l'on voyait la Vistule (qui n'avait pas gelé cette année-là) adresser des compliments au Roi, à la Reine et aux illustres spectateurs. L'*Andromaque* de Racine, traduite par Morsztyn, était dédiée par l'auteur à sa femme et contenait le préambule suivant : « Je puis hardiment t'adresser la vertueuse Andromaque, car, ainsi que toi, elle avait fermé son cœur à tout autre amour que celui de son époux. »

Les Français, qui à cette époque avaient envahi la

cour et la ville, établirent à Varsovie un théâtre où l'on représentait des pièces militaires. On y exécutait des manœuvres d'infanterie et des charges de cavalerie. Mickiewicz raconte qu'un comédien, qui représentait un Empereur d'Allemagne dans l'une de ces exhibitions, avait le talent d'allonger la lèvre inférieure et de la grossir à l'imitation des Princes de la famille d'Autriche. « Un jour, dit-il, le public, qui assistait toujours en armes à ces spectacles, cria à un héros français qui venait de faire prisonnier l'Empereur de ne pas lui faire de quartier, et comme l'acteur hésitait, quelques gentilshommes tirèrent des coups de fusil, et l'Empereur tomba mort. » Dans une comédie de Rybalt, imprimée en 1650, on voyait le pauvre paysan polonais rançonné par les soudards et les suppôts de justice. Dans une autre pièce, contenue dans un recueil intitulé : « *Amusements et distractions plus utiles et plus sains que ceux que procurent Vénus et Bacchus,* » l'auteur nous montre un domestique, poussé à bout par les mauvais traitements de son maître, profitant de l'ivresse de celui-ci pour lui voler son argent. Il corrompt le curé, le sacristain et les fossoyeurs, et fait enterrer tout vivant le despote, dont il veut se venger ; mais le maître s'éveille à temps, et le valet trouve l'impunité de son crime en quittant le pays et en se réfugiant chez les Kosaques. En 1688, les jésuites de Thorn font représenter un drame de Kasimir Kolsinski, curé de Brodniça, où l'on remarque un singulier mélange des choses sacrées et profanes. La pièce, dédiée à saint George, nous fait voir une dépu-

tation d'anges qui vient parler au secrétaire du Roi pour lui conseiller de donner la couronne de Prusse au grand saint George, le vainqueur du dragon. Ayant obtenu ce qu'elle demande, la députation remonte au ciel, et le saint est tellement satisfait de sa promotion qu'à cette occasion toute la cour céleste entre en liesse.

C'est dans la première moitié du XVIIIe siècle que Kwiatkowski fait imprimer à Kalisz son *Théâtre de la vie humaine*, contenant la pièce originale où se trouve le sujet du drame anglais de Lillo *la Fatale Curiosité*, et du *Vingt-quatre février*, de l'Allemand Zacharias Werner. Le drame polonais conclut par cette moralité, après que le père et la mère ont découvert que le voyageur qu'ils ont assassiné pour le voler était leur fils : « La cupidité fait commettre les plus grands crimes. O homme, si tu veux être sûr que ta main ne se lèvera jamais pour s'approprier le bien d'autrui, habitue ton cœur et tes yeux à réprimer toute convoitise des biens que Dieu ne t'a pas accordés. Le désir illicite une fois allumé dévore les meilleures résolutions. » Stanislas Konarski donna, vers le même temps, quelques tragédies originales très inférieures à ses comédies ; le jésuite Jawerski publia un *Jonathan*, Jean Bulski un *Titus*, et une Princesse de Radziwill fit jouer divers ouvrages de sa composition, sur son théâtre particulier, par une société d'amateurs. On doit à Venceslas Bornowski, palatin de Podolie, une tragédie de quelque renom, *Vladislas à Varna*, et deux comédies, *le Pêcheur* et *le Capricieux*.

Sous le règne de Stanislas-Auguste (Poniatowski),

le théâtre polonais prend une forme plus régulière. Adam Nawuszewicz donne son *Tancrède* et son *Gui, comte de Blois;* Karpouski produit un *Boleslas III;* Niemcovicz un *Kazimir-le-Grand;* François Bohomolec, de la Compagnie de Jésus, écrit cinq volumes de comédies de collége, parmi lesquelles *la Demoiselle à marier*, *le Café*, *l'Avare magnifique*, où l'on trouve du talent et une certaine étude des caractères; le prince Czartoryski traduit *le Joueur* et *les Ménechmes* de Regnard. Le défaut général de ces ouvrages du XVIIIe siècle, c'est le manque d'originalité. La plupart du temps on croirait lire des pièces françaises, même lorsque les auteurs ont choisi pour argument des faits de l'histoire de Pologne.

Les guerres incessantes et les tourmentes politiques expliquent suffisamment pourquoi l'activité des esprits ne se tournait pas alors vers le théâtre.

Sous le règne de Poniatowski nous rencontrons enfin Zablocki, que les Polonais regardent comme le meilleur de leurs poëtes dramatiques. Nous allons parler de cet auteur avec quelque détail.

Né en 1750, François Zablocki fut d'abord secrétaire du prince Czartoryski. En 1794, il prit part aux mouvements politiques de son pays, et l'anéantissement de toutes ses espérances le plongea dans un profond désespoir. Il se retira à Rome, où il se livra à l'étude de la théologie, puis il entra dans les ordres. Rappelé en Pologne par le vœu de ses compatriotes, il obtint la cure de Pulawy et ensuite celle de Kouskawola; il mourut dans cette ville, en 1821. Les

ouvrages de Zablocki sont nombreux; voici la liste de ses pièces de théâtre : Ouvrages originaux en vers : *le Superstitieux; le Petit-maître amoureux; le Sarmatisme; le Bonnet jaune; les Maris corrigés par leurs femmes;* — traductions ou imitations en vers : *Amphitryon* (de Molière) ; *les Époux réconciliés* (d'après La Chaussée); *le Roi au séjour des délices; le Berger extravagant ;* — pièces originales en prose : *Voilà bien de quoi! le Médecin de Lublin; la Jeune Fille juge et partie; le Bal bourgeois; Arlequin-Mahomet*, farce ; — traductions et imitations en prose : *l'École des frères ; le Jour des mensonges ; le Parjure puni ; le Mariage de Figaro* (de Beaumarchais) ; *la Femme jalouse; Lucile*, opérette ; *Pygmalion et Galatée; Zoé, ou l'Orgueil et l'Amour; Soliman II, ou les Trois Sultanes* (de Favart); *le Duc de Monmouth,* drame; *l'Empêchement imprévu* (d'après Destouches); *l'Arbre enchanté*, opérette; *le Héros par hasard,* comédie; *Médée*, opéra; *la Belle Arsène* (de Favart).

Zablocki est célèbre surtout comme auteur comique. Ses pièces nous offrent un fidèle tableau des mœurs de la société polonaise sous le règne de Stanislas-Auguste. L'auteur semble s'être donné pour mission de peindre les habitudes, qui, de grossières et vulgaires qu'on les avait vues durant les règnes des rois saxons, avaient reçu un adoucissement notable dès l'avénement de Poniatowski. Cette époque de transition est particulièrement favorable à la composition dramatique, car elle fait contraster l'élégance et le bon ton, nouvellement naturalisés, avec les anciens types.

Le Sarmatisme, qui donne son nom à l'une des comédies de Zablocki, désigne le vieil esprit polonais, lequel, se sentant vaincu, se réveilla tout à coup avec beaucoup d'ardeur et compromit la cause nationale par ses idées de féodalité et de prédominance nobiliaire, opposées à tout progrès social. Zablocki entreprit de combattre cette obstination rétrograde, en en démontrant le danger dans sa comédie intitulée *le Sarmatisme*. Non loin de la capitale de la Pologne, vivaient deux familles patriciennes, Sarmates par excellence, ayant pour chefs Jean *Bouillant* et Marc *Nez-Hautain*. Pour un motif de préséance des dames sur les bancs de l'église paroissiale de leur bourg, voilà la guerre allumée. Le chef civil de la noblesse de la Woïwodie, le seigneur Podkomorzi, justement alarmé de la querelle, délègue comme arbitre un gentilhomme du voisinage connu par sa modération et par son dévoûment aux idées régénératrices. Après maintes difficultés, le médiateur parvient à réunir les parties dans sa maison. On rédige l'acte de pacification, et le secrétaire en commence la lecture : « Entre les très nobles seigneurs Jean-Baptiste Bouillant... — Arrêtez ! s'écrie l'autre partie, je proteste, c'est moi qui dois être nommé le premier. — De quel droit ? interrompt l'adversaire en fronçant le sourcil. — Je vous le ferai voir. — Messieurs, hasarde l'arbitre, attendez, je vous prie, la fin de la phrase. (Le secrétaire poursuit sa lecture :) Entre le seigneur Jean-Baptiste Bouillant, d'une part, et, inversement parlant, entre le très noble seigneur Marc Nez-Hautain, d'une part, et le sieur Jean-Baptiste

Bouillant, d'autre part, lesdits sieurs demandeur et défendeur. Vos Seigneuries, ajoute le secrétaire, sont ainsi placées à la fois au premier rang et au second. — Bien rédigé ! s'exclame Jean Bouillant ; c'est adroit, savant, spirituel et précis. C'est comme un chat que vous jetez la tête la première et qui retombe sur ses pattes. — Mais, s'écrie le seigneur Marc, je ne suis de la sorte le premier qu'en second ? — C'est ainsi que cela doit être. D'où vous viendrait la priorité ? — Du mérite et de l'ancienneté de race. »

La paix se conclut enfin par le mariage de la belle héritière sarmate avec le jeune Radomir Bouillant, partisan des réformes.

La comédie intitulée *le Petit-maître amoureux* s'élève contre la liberté absolue que les novateurs voulaient attribuer aux femmes dans le ménage. Zablocki est ici inspiré par le même motif de rénovation sociale chez ses compatriotes. Les anciens Sarmates pratiquaient une grande rigidité dans leur vie intérieure, et ils vécurent dans ces principes jusqu'aux derniers jours de leur gouvernement. Les idées de l'Europe prirent le dessus, et l'on commença à se plaindre du peu de liberté laissée aux femmes. On proposa même leur affranchissement absolu comme un moyen de civilisation. C'est cet excès de confiance que combat notre poëte par le ridicule, quand il met en scène la rédaction du contrat de mariage de son Petit-maître : « Quoique je donne mon cœur à ma femme, je ne lui impose pas la triste obligation de se conserver pour moi seul. Il lui sera permis d'avoir deux galants, l'un pour le

cœur, l'autre pour le revenu, l'un noble autant que possible, l'autre très riche. En retour, la dame ne s'inquiétera pas de la conduite de son mari, quand même elle aurait des preuves de son infidélité. » Voici la scène de début de la pièce où les deux valets exposent les caractères de leurs maîtres :

Girouette. — Tu le vois, je suis galonné d'argent sur toutes les coutures, mais dans nos poches c'est le vide absolu. Combien penses tu que vaille l'étoffe de mon pourpoint?

Vide-Poche.— Au moins cent florins, y compris les boutons et les agrafes.

Girouette. — Eh bien, tout le harnois ne nous coûte que quatre atouts bien joués. Mon Seigneur conduit la vie à grandes guides. Ce ne sont que fêtes, bals, festins et amours. Bref, comme dit le proverbe : « Nous tressons des fouets avec du sable ! » Telle est, mon cher, la vie à Varsovie.

Vide-Poche. — Je connais cela. J'ai été cocher d'un gentilhomme de cette espèce. Mais complète-moi le portrait de ton maître.

Girouette. — D'abord, il est ma providence, et, si tu veux, c'est aussi un cavalier jeune, aimable et bien bâti ; cela doit être la vérité, car c'est lui-même qui le dit. Mais tu l'as déjà vu, sans doute ?

Vide-Poche. — Pardieu ! c'est un ami de mon maître ; enfin, es-tu content de lui ?

Girouette. — Je le trouve un peu trop fanfaron. Il aime le vin vieux et les jeunes et jolies filles ; du reste, nous vivons en camarades, ou peu s'en faut. Il me

paye mal, je le sers médiocrement. Et toi, que fais-tu de ton M. Ariste ?

VIDE-POCHE. – Pour ce qui est de l'humeur, il ne saurait être comparé qu'au diable. Brutal, violent, toujours en colère ! S'il parle, il gronde; s'il lève la main, il frappe, et avec cela philosophe et avare...

Dans une autre scène, le Petit-maître, voulant plaire à une veuve dont il est épris, s'exprime sur lui-même avec une confiance assez plaisante : « Quoi ! Monsieur encore ici ? — Madame, un homme moins versé dans la matière pourrait croire que ma présence vous importune. — Il ne se tromperait pas. — Je n'en crois pas un mot, Madame ; qui admettra que la divine Comtesse manque de goût à ce point ? Qu'a-t-elle à reprocher à son serviteur ? Ne suis-je pas jeune, aimable et bien tourné ? Qui donc vous suit par les rues sur un noble cheval anglais ? Que puis-je faire encore pour vous prouver mon amour ? »

Un peu plus loin, le Petit-maître, après avoir gagné une ronde somme au parcimonieux Ariste, obtient de lui la main de la Comtesse sa sœur, laquelle pardonne ses impertinences en faveur de son amour.

La farce ayant pour titre *le Bonnet jaune* n'a pas d'autre prétention que de provoquer le rire. Ce bonnet merveilleux, le sujet de la pièce, a le don, lorsqu'il est sur la tête de quelqu'un, de faire dire la vérité à tout le monde. La femme de l'heureux possesseur du talisman, ses amis, ses valets, ses fournisseurs, lui font les révélations les plus inattendues. Ainsi le valet Jean entre chez M. Ceslaw (c'est le nom du pro-

priétaire du miraculeux couvre-chef) : « Mon ami, lui dit Ceslaw en se coiffant, tu viens, n'est-ce pas, me souhaiter une bonne année et chercher tes étrennes? — Ma foi, Monsieur, répond Jean, si vous ne me donnez rien, peu m'importe, car j'ai eu soin de me servir moi-même. — Comment cela? — Ce matin, en allant à la cave, je me disais : Mon gosier vaut bien celui du patron : pourquoi donc boirais-je de l'eau quand il savoure de bons vins? Alors j'ai ouvert le caveau secret, et j'en ai tiré quelques excellentes bouteilles. J'en ai bu deux et mis quatre de côté pour me régaler ce soir. — Comment as-tu ouvert le caveau, puisque j'ai la clef dans ma poche? — J'avais le passe-partout. » Ceslaw ôte alors son bonnet, saisit un bâton et rosse d'importance le serviteur infidèle.

La femme de Ceslaw ne tarde pas à paraître. Après avoir reçu les compliments d'usage, celui-ci s'excuse de mettre son bonnet devant sa femme et il prétexte un rhume. « Que vois-je? s'écrie Mme Ceslaw dès qu'elle est sous le charme du talisman ; Dieu! que vous êtes laid! — Est-ce par hasard cette étoffe qui te déplaît, ma mignonne? — Quand je te regarde en face, vieille ruine, mon cœur se soulève, et tu te trompes cruellement si tu t'imagines que je t'aime. — Tu me souhaitais pourtant tout à l'heure une longue vie? — Et tu as été assez sot pour me croire? Je prie Dieu tous les jours de me délivrer de mon dur esclavage. Grossier, malpropre, égoïste, malsain, tu réunis tous les défauts, et moi je supporte tous les dégoûts. Mais j'ai heureusement trouvé des consolations. — Chez tes

voisins ? – Non ; chez un ami charmant, fidèle, dévoué et discret. Toute la ville dit que tu n'as que ce que tu mérites.— Assez ! assez ! s'écrie le pauvre mari désappointé, va-t'en et envoie-moi ma fille. — Ta fille ! es-tu bien sûr de ce que tu dis ? – N'importe, va me la chercher. »

La fille de Ceslaw et son jeune prétendu se tirent seuls à leur honneur de la fatale expérience, et l'imprudent chercheur de vérités renonce à son bonnet et jure que dorénavant il s'en rapportera, sans aller au fond, à l'étiquette du sac.

La traduction de *l'Amphitryon* de Molière par Zablocki passe pour un chef-d'œuvre d'élégance, de correction et d'interprétation fidèle.

CHAPITRE XLIV.

XVIII[e] SIÈCLE.

THÉATRE SCANDINAVE

(DANOIS ET SUÉDOIS).

I.

Théâtre danois.

Troupe française à Copenhague. — Comédiens allemands, chanteurs italiens. — Fondation d'un théâtre en langue danoise. — Holberg et son théâtre. — Ewald et Wessel.

Le théâtre danois a longtemps vécu de traductions du latin, du français et de l'allemand. En 1669, une première troupe française, dirigée par Rosidor, ouvrait une série de représentations à Copenhague et jouait notre répertoire devant la cour avec le plus grand succès. Le roi Christian V, monarque très économe, congédia la troupe française dès son avénement, en 1670. Des comédiens allemands vinrent alors jouer dans leur langue, mais ils ne tardèrent pas à recevoir aussi leur congé. Les comédiens français reparurent en 1689 et inaugurèrent le premier théâtre permanent construit en planches. L'édifice fut bientôt dévoré par

un incendie, et ce n'est que dix ans après qu'on le reconstruisit en pierres. Une troupe de chanteurs italiens débuta en 1703, et introduisit dans les églises les concerts de musique religieuse. L'année suivante, René Montaigu, comédien français, obtint un privilége pour donner à Copenhague des représentations publiques, avec la condition de consacrer une recette par semaine au soulagement des pauvres. Ce fut ce René Montaigu qui fonda, en 1722, le théâtre en langue danoise, lequel ouvrit par une traduction de *l'Avare* de Molière. Montaigu était très en faveur à la cour, et le Roi l'admettait à l'honneur de le servir à table. Il donna pendant cette première année cinq pièces de Holberg : *le Potier d'étain politique*, grand succès ; *la Capricieuse*, froidement accueillie ; *Gert de Westphalie*, qui ne réussit pas ; *Jean de France*, autre grand succès, et *Jeppe de la Montagne*.

C'est à cette date de 1722 que commence réellement, avec Holberg, la gloire du théâtre danois. Holberg et ses œuvres doivent être étudiés à part et avec l'attention qu'ils méritent.

II.

Holberg et son théâtre.

L'éclosion d'un poëte comique original dans une province de la Norwége, en un temps où le pays était encore étranger aux connaissances et au goût qu'exige de la part du public et de l'auteur ce raffinement littéraire de la comédie, est déjà un fait bien extraordinaire par lui-même. Ajoutez à cela que cette inspiration comique tombe subitement dans le cerveau d'un ex-caporal, devenu, malgré son petit savoir, professeur de métaphysique et de langue française en Danemark. Louis Holberg voyagea longtemps dans les divers pays de l'Europe et fit deux séjours à Paris avant de produire au théâtre le fruit de son observation. Il s'était fait connaître toutefois par un poëme héroï-comique qui eut trois éditions consécutives, sous le titre de *Pierre Paars,* ce qui ne s'était jamais vu en Danemark. La première pièce de Holberg, jouée à Copenhague en 1722, *le Potier d'étain politique*, est seule connue en France, parce que c'est la seule qui ait été traduite jusqu'ici dans notre langue. Les Allemands possèdent une traduction à peu près complète des pièces de Holberg, au nombre de trente-deux. Cette comédie du *Potier d'étain politique,* Holberg, à son second voyage à Paris, la pré-

senta, traduite par lui en français, à Riccoboni pour le théâtre de la Comédie-Italienne. Riccoboni refusa la pièce pour cause de politique et par crainte des censeurs. Holberg avait alors quarante ans, et il gardait en portefeuille une partie de ses comédies déjà écrites ou esquissées. Logé dans la rue Jacob, il passait ses journées en visites ou dans les bibliothèques, et ses soirées aux théâtres ou au café Marion, rendez-vous des beaux esprits du temps. Cet hiver de séjour à Paris et l'étude qu'il fit de notre théâtre expliquent pourquoi, sans copier Molière, il s'en rapproche par la forme, sinon par le fond. Holberg est un observateur, mais un observateur des petits travers; il ne plonge pas, comme l'auteur du *Misanthrope*, dans les profondeurs de l'âme humaine. Le style de Holberg, qui se limite ordinairement à la prose, ne s'élève jamais. C'est un peintre de genre, qui concentre sa fine et amusante observation sur les intérieurs bourgeois. Holberg n'est donc ni un Molière danois, ni, de parti pris, un imitateur de Molière. Il est bien lui-même. Les diverses formules qu'il emprunte à notre grand poëte comique, il aurait pu tout aussi bien les emprunter à Plaute, et d'ailleurs ce n'est pas copier un auteur que de profiter des progrès que son génie imprime à un art encore incomplet. Au lieu de chercher la comédie d'intrigue et d'aventures, Holberg, à l'exemple de Molière, de Plaute et de Térence, cherche à étudier et à reproduire des caractères. Comme son esprit n'est pas assez vaste et assez puissant pour créer le *Tartufe*, *l'Aulularia* ou *les Adelphes*.

il met en scène *le Potier d'étain politique*, *Jean de France*, *le Bal masqué*. La galerie des portraits dessinés par Holberg est très nombreuse et très variée. Il a des types qui reparaissent dans divers ouvrages sous le même nom. Son Jéronimus est notre Géronte, le bourgeois chef de famille, tantôt prêchant l'économie, tantôt grondeur et égoïste, tantôt raisonneur et plein de bon sens, tantôt désagréable et d'humeur noire. Le pédant, à divers degrés, s'appelle, chez Holberg, Stygotius, Rosiflengius, Rasmus Montanus. Jacob de Tiboé est le capitan espagnol, italien et allemand qui dit à sa belle : « Je dépose à vos pieds cette épée qui a envoyé des milliers d'âmes dans la tombe. Si le Roi de Hollande me voyait ainsi prosterné, il me dirait : Honoré monsieur de Tiboé, qu'avez-vous fait de votre ancienne valeur? et moi je lui répondrais : Lorsque Vénus dit à son fils Cupidon : En avant, marche! les plus grands géants tremblent. » Arv, Henrich, Pernille, sont les représentants de la domesticité. Arv est le valet balourd, Henrich le valet rieur par excellence. Léandre est l'amoureux de plus d'une Leonora La jeune amoureuse joue toujours un rôle sacrifié. L'auteur ne donne aucun développement à ces crayonnages, et ce sont les rôles comiques qui dominent tous les autres.

Holberg construit ses plans à la manière française, c'est-à-dire avec clarté et unité, mettant en relief le caractère principal qu'il veut développer et lui subordonnant les incidents de l'intrigue. C'est le procédé de Molière, mais c'était aussi celui de Plaute et de

Térence. Il tâche de se rapprocher de Molière par la forme vive de son dialogue, qui s'écarte le moins possible du ton naturel, par son raisonnement sensé et allant droit au but, par le soin qu'il prend de ne jamais perdre de vue l'idée principale qui forme la base de sa démonstration comique. M. Legrelle, dans une remarquable thèse sur le célèbre comique danois comparé à Molière, reconnaît vingt-neuf comédies de caractère dans les trente-deux qui composent l'œuvre de Holberg. Il est bien entendu que ce sont des études superficielles qui nous reproduisent de bonnes figures bourgeoises et qui ne s'attaquent pas au fond philosophique de l'humanité. *Le Potier d'étain politique* est la satire d'un travers encore rare au XVIIIe siècle et trop commun aujourd'hui, celui de vouloir réformer les États et la société quand on ne sait pas le premier mot des questions que l'on traite. Maître Brême, malgré sa sottise et son ignorance crasse, prouverait de nos jours à de plus ignares que lui que d'un coup de baguette il fera couler l'or des fontaines et germer les épis sur les murs. Mais lorsque maître Brême, à bout de voies, demanderait pardon de son outrecuidance, nul spectateur ne voudrait reconnaître la vérité de sa conclusion: qu'un potier sans instruction est tout aussi incapable de gouverner l'État qu'un homme d'État serait incapable de fabriquer un saladier ou une assiette.

Dans *Jean de France*, Holberg satirise les jeunes Danois qui reviennent de Paris avec le costume et les airs éventés des petits-maîtres de Versailles. Jean

mêle dans son jargon le danois et le français ; il se vante d'avoir oublié la langue de son pays. En revanche, il danse comme Blondy et veut apprendre un nouveau menuet à sa mère pendant qu'il prie son père de chanter pour simuler la musique. Élisabeth, sa fiancée malgré elle, lui décoche sa soubrette Marthe sous le nom d'une dame française, Mme de la Flèche, laquelle lui fait tourner la tête et le décide à renoncer à la petite bourgeoise que son père lui destinait. *L'Heureux Naufrage*, *Erasmus Montanus, le Philosophe imaginaire*, forment une série d'ouvrages contre le pédantisme. *Jacob de Tiboé* et *Diderich-la-terreur-du-monde* s'adressent aux militaires fanfarons. *Les Invisibles, Sans queue ni tête,* combattent la manie de l'enthousiasme exagéré ; *Don Ranudo de Colibrados* est la caricature de l'orgueil nobiliaire ; *Un peu d'ambition* retrace le portrait du *Bourgeois gentilhomme* danois. *L'Oisif affairé* est une des plus amusantes comédies du répertoire de Holberg. Ce bourgeois emploie à écrire sa correspondance sous sa dictée ses commis et sa servante. Il s'interrompt pour donner à manger à ses poules, et ne trouve pas même le temps de marier sa fille. Léandre, l'amoureux de la demoiselle, et Oldfax, son ami, dégoûtent ce maniaque de son amour pour les teneurs de livres en l'occupant tout le jour avec de feints procès et des arguties pédantesques, de façon à ce qu'il ne puisse recevoir le véritable gendre qu'il s'est choisi sans le connaître. En écrivant *Ulysse d'Ithaque*, Holberg voulut parodier les tragi-comédies allemandes, qui commençaient à

balancer le succès de ses comédies. *La Chambre de l'accouchée* est un cadre qui sert à passer en revue diverses sortes d'originaux. *La Chambre de Noël* nous retrace la mise en action d'une autre coutume populaire, et l'on assiste à une fête de famille, dont les jeunes gens profitent pour faire la cour aux filles et aux femmes. *Le Voyage à la source* rappelle par le sujet la comédie de Lope de Vega, *l'Eau ferrugineuse de Madrid*, et par contre *le Médecin malgré lui* de Molière. Éléonore, la fille de Jéronimus, n'est pas muette, comme Lucinde, mais elle passe pour folle parce qu'elle ne parle qu'en chantant. C'est Henrich, le valet de Léandre, qui, sous le bonnet de docteur, se charge de la guérir de son mal.

« Permettez-moi, Monsieur, dit le faux docteur au père de la belle, de vous rompre un bras ou une jambe, seulement pour vous faire voir avec quelle promptitude je guéris. — Excusez, Monsieur le docteur, merci pour cette fois ! »

Et Jéronimus veut forcer Arv, son valet, à tenter l'expérience à sa place. Arv refuse. « Allons, imbécile, puisqu'il va te guérir dans le même instant ! »

Le faux docteur est accompagné de son fils, qui n'est autre que Léandre déguisé, et il le charge de conduire la jeune fille à la source qui doit la ramener à la raison.

La Poudre arabique satirise l'alchimie, alors à la mode, et *le Voyage de Sganarelle au pays de la philosophie* est dirigé contre les philosophes scolastiques. La scène de Sganarelle que nous allons citer,

et dont nous empruntons la traduction à une thèse de M. Legrelle, rappelle Pancrace l'Aristotélicien et Marphurius le Pyrrhonien dans la comédie de Molière :

« Seigneur docteur, je vous ai demandé si vous ne saviez pas m'indiquer une bonne auberge pour deux personnes en voyage ?

LE PHILOSOPHE (*il bâille et regarde le soleil.*) — D'après le soleil, il doit être neuf heures.

SGANARELLE. — Je ne vous demande pas quelle heure il est, ni ce que dit le soleil. C'est une auberge que je vous demande. (*Le philosophe bâille une quatrième fois et sort, tandis que Sganarelle bâille après lui.*) Si celui-là est un sage, du moins ce n'est pas un sage qui serve à quelque chose, puisqu'il ne parle pas et se borne à vous bâiller sa sagesse au nez. Mais il faut que je voie à en découvrir un autre qui parle un peu plus et bâille un peu moins. (*Il frappe à une autre porte, et il en sort un philosophe de la secte d'Héraclite.*)

LE PHILOSOPHE. — Vous avez quelque chose à me dire ?

SGANARELLE. — Je suis un étranger, et je viens d'arriver avec mon maître, après un voyage difficile et fatigant. Nous avons enduré avec patience toutes les incommodités dont le voyage a été la cause, dans l'espoir que..... (*Le philosophe se met à sangloter bruyamment.*) Les pleurs que vous répandez, Monsieur le docteur, sont la preuve de la noblesse et de la générosité de votre âme. Mais tout est oublié mainte-

nant, puisque... (*Le philosophe se remet à sangloter.*) Je vous dis que tout est oublié. Tout ce que je vous demande maintenant, Monsieur le docteur, c'est que vous nous rendiez le service de nous procurer un bon gîte pour notre argent. » (*Le philosophe sanglote de nouveau.*)

Sganarelle, impatienté, bat le philosophe afin qu'il pleure au moins pour quelque chose. Un troisième philosophe, de la secte de Démocrite, vient écouter les discours de Sganarelle, et il éclate de rire à chaque parole qu'il entend. Sganarelle rit avec lui, comme il avait pleuré avec son confrère, et, comme le savant le quitte sans lui donner le renseignement dont il a besoin, il l'accable d'invectives : « Ris donc à te rompre la gorge, animal que tu es ! Si c'est ici la ville de la sagesse, je voudrais savoir ce qu'on pourrait appeler une maison de fous. » A ce savant succède un philosophe subtil qui renverse Sganarelle, sous prétexte qu'il a la vue trop longue pour voir si près de lui, puis un astrologue qui, au lieu de le relever, cherche dans son livre si la chose se peut faire sous un bon signe, et enfin un sceptique qui nie la douleur, et que Sganarelle corrige, comme dans Molière, avec une volée de coups de bâton.

Henrich, le valet de *la Capricieuse*, décrit ainsi sa maîtresse : « Je n'ai pas besoin d'autre horloge que son humeur. Si dans la matinée elle a été tour à tour bonne, colère, dévote, libertine, mondaine, mystique, dépensière, avare, bavarde, taciturne, modeste, arrogante, je sais alors qu'il n'est pas loin de midi, et

lorsqu'après midi elle a joué tout juste le même temps à la balle avec son humeur, je sais à peu près que la soirée est arrivée… Il doit y avoir en elle cinq ou six âmes qui se font la guerre l'une à l'autre… Quelquefois elle a deux passions à la fois, à telles enseignes que je la vis danser et pleurer simultanément. Dans ces moments-là, il faut croire que deux âmes gouvernent chez elle tout ensemble, et les choses vont sans doute comme dans une maison où le mari et la femme. d'humeur querelleuse et de force égale, gouverneraient tour à tour. Il me semble que la véritable cause de tout ceci est bien trouvée pour quelqu'un qui n'a pas fait ses études. »

Un reflet du *Jeu de l'Amour* de Marivaux se rencontre dans la conversation de Henrich et de Pernille, le valet et la soubrette travestis en seigneur et en grande dame, qui donnent leur nom à l'une des comédies de Holberg. « Je viens ici pour vous faire un procès au sujet d'un vol que vous avez commis. – Quoi ! j'ai commis un vol ? — Sans doute, le vol de mon cœur. — Ah ! Monsieur, j'ai justement le même procès à vous faire. — Je veux être une canaille si j'ai pu fermer l'œil depuis trois nuits à cause de vous ! — Ah ! Monsieur, je ne suis pas d'un zeste moins malade que vous, car les flèches de vos yeux ont pénétré jusque dans le boudoir de mon cœur. — Ah ! que cela est bien fait. Il faut que je vous embrasse pour l'amour de cette figure. »

Un point où Holberg manque à suivre l'exemple donné par Molière, c'est l'absence, dans son réper-

toire, de tout rôle de femme un peu intéressant. Dans *le Spectre de la Maison*, dont il emprunte le sujet à *la Mostellaria* de Plaute, il supprime même les trois femmes que l'auteur latin avait introduites dans sa comédie, Philematie, Scapha et Delphie. La soubrette Pernille a bien l'insolente gaîté de son emploi, mais la douce Leonora semble toujours par trop effacée. L'œuvre de Holberg s'est maintenue en partie au théâtre danois, où elle s'était introduite, après de grandes luttes, avec le drame sentimental allemand, l'opéra italien, le ballet et les pièces jouées par les comédiens français. La renommée du comique danois est aujourd'hui consacrée par l'Allemagne depuis la traduction d'Œlenschlæger, poëte de notre siècle, qui hérita sinon de tout le talent, du moins de la popularité de son illustre devancier.

Le roi Christian VII avait une prédilection marquée pour les comédies de Holberg, et il aimait à expliquer à la Reine sa femme les passages qu'elle ne comprenait pas. Quand il eut perdu la raison, Christian conserva son amour pour le théâtre, et, afin de détourner cette idée fixe de sa pauvre cervelle, on imprimait, tout exprès pour lui, une gazette où ne figuraient pas les spectacles.

Après Holberg, les auteurs en vogue du théâtre danois sont Ewald et Wessel. Le premier, remarquable surtout par ses poésies, écrivit pour la scène *le Vieux Garçon*, *les Pêcheurs*, *les Claqueurs*, *Arlequin patriote;* Wessel donna au théâtre *l'Amour nu-pieds*, que les comédiens représentent encore aujourd'hui.

Nommons aussi Heiberg, auteur des *Métamorphoses* et de *Wikkel et Malena*, et aussi Baggesen, écrivain renommé, auteur de plusieurs opéras.

III.

Théâtre suédois.

Salles de spectacle de Stockholm.— Le *Lejonkulan* et le *Bollhuset*.— Troupe française. — Les comédiens de La Gardie. — Théâtre national. — Gustave III. — Opéra. — Auteurs suédois. — Gyllenborg. — *Sune Jarl, ou la Mort de Swerker*.— L'*Odin* de Leopold. — Pièces du Roi. — Spectacles de la cour. — Troisième théâtre national à Stockholm.

L'établissement à Stockholm d'un théâtre public et permanent destiné aux ouvrages dramatiques en langue suédoise ne date que de l'année 1737. Jusqu'à cette époque, on n'avait représenté en Suède que des pièces latines, françaises ou allemandes, des traductions et quelques essais de pièces nationales jouées par des amateurs dans les châteaux et dans les universités. En 1686, les étudiants d'Upsal étaient venus donner des représentations dans un bâtiment appelé la Fosse-aux-Lions (*Lejonkulan*), puis au *Bollhuset* (Jeu-de-Paume). La belle Aurora Kœnigsmarck repré-

senta devant le roi Charles XI la fille d'Agamemnon lorsqu'on mit à la scène une traduction suédoise de l'*Iphigénie* de Racine, que jouèrent les dames de la cour. Les représentations en langue française jouirent longtemps de la vogue, et chaque souverain s'empressa de faire venir des comédiens français. La troupe de Rosidor, appelée de Metz par le roi Charles XII, et qui était composée de sept acteurs et actrices, de Mlle Aubert, chanteuse, de trois chanteurs et de cinq danseuses, recevait par contrat 18,000 livres pour la saison et 10,800 livres comme indemnité de voyage. Le Roi s'était réservé le droit de renvoyer deux artistes s'ils ne lui plaisaient pas. La troupe devait jouer deux fois par semaine au château, sans exiger aucune rétribution de ceux qui entraient dans la salle. Les autres jours de la semaine, elle pouvait donner dans la ville des représentations pour son compte au théâtre de Bollhuset. Le personnel était tenu de se montrer devant Sa Majesté dans des vêtements propres et convenables, mais il conservait la liberté de porter en ville des costumes à son gré, sans être tenu de se conformer aux ordonnances réglant le costume national. Le contrat royal stipule que l'autorité ne tolérera aucune concurrence de la part des saltimbanques, joueurs de marionnettes, comédiens italiens, allemands ou autres. Le Comte de Tessin était chargé de la surveillance du théâtre. La troupe de Rosidor débuta par *le Joueur* de Regnard. Elle avait paru quelques jours auparavant dans la chambre de la Reine. « Le rideau qui fermait l'alcôve fut tiré, disent les *Mémoires* de

Tessin, et l'on commença par une ouverture d'opéra qui fut exécutée par les musiciens de la chapelle, et à laquelle succéda un chant allégorique dit par Mlle Aubert. On représenta ensuite *le Mariage forcé* de Molière... M. Toubelle, le comique, est merveilleux (dit le surintendant suédois); M. et Mlle Rosidor promettent beaucoup pour l'avenir ; Mlle Delamarre a parfaitement bien dansé, et Mlle Aubert, avec celui qui chante la basse (Chantreau), ont très grandement réussi. Le Roi et S. A. R. la Duchesse de Holstein vont presque tous les soirs au théâtre pour les voir. » Tessin ajoute qu'on s'aperçut bientôt que Roselis et sa fille étaient très médiocres, ainsi que Rosidor lui-même. On modifia cette troupe, et le public ne tarda pas à déserter le Bollhuset pour courir aux Marionnettes, que l'on venait de réinstaller. Le Roi, par une lettre datée de son camp, autorise les Princesses à se montrer au théâtre, aux bals et aux mascarades. Des désordres sérieux appelèrent bientôt les rigueurs de l'autorité sur ces établissements. Le préfet de Stockholm écrit à ce sujet aux ministres qu'il demande que le théâtre soit fermé à neuf heures du soir. Il raconte que les spectateurs, pendant les représentations, jouent aux dés et aux cartes et qu'ils s'enivrent d'eau-de-vie. Les ministres font droit à sa demande. En 1703, le Comte directeur écrit au Roi que Rosidor est le grand boute-feu du désordre et qu'il lui donne plus de mal que tous ses camarades ensemble. Il n'est pas d'extravagances que cet histrion ne commette. Au château, il a plusieurs fois tiré l'épée et blessé plusieurs de ses acteurs ; il

tient en outre des propos inconvenants, même devant les Princesses. La troupe allemande, qui remplaça celle de Rosidor, débarqua, en hiver, à l'île de Gottland, à la suite d'une tempête. Les comédiens, en costume de théâtre, intriguaient fort les naïfs habitants de l'île. Arrivés sur le continent, les Allemands jouèrent dans une petite ville *la Chute d'Adam*. Lorsque les anges parurent sur la scène improvisée, les paysans tombèrent à genoux.

Pour échapper à ces grotesques représentations, on créa enfin, en 1737, le théâtre national. Déjà, depuis 1723, le Baron de Hœpken avait réuni une troupe de jeunes gens de la noblesse qui, sous le nom de comédiens du Comte de La Gardie, avait joué à la cour, et quelquefois devant le public, des traductions en suédois. Le Baron de Hœpken confia la direction du théâtre national à Langlois, directeur de l'ancienne troupe française, qui l'inaugura par une comédie du comte Gyllenborg intitulée *le Petit-maître suédois*. Cette pièce fut suivie de *Blanche de Neige*, de *Torika*, par le baron Erik Wrangel, de *Brynhilda, ou l'Amant malheureux*, par Olof von Dalin. Les représentations avaient lieu deux fois par semaine, et, pour ne pas rompre entièrement avec le goût du public, on joignait à ces ouvrages littéraires, et comme pour les faire passer, des intermèdes d'arlequins et de clowns.

Le premier essai de théâtre national fut arrêté dans son essor par le roi Adolphe-Frédéric, qui congédia la troupe et rappela les étrangers. La troupe suédoise

avait donné en tout quinze pièces nouvelles originales, et, avec les traductions, soixante-dix ouvrages. Les comédiens français reprirent donc possession du Bollhuset, en 1753. La comédie nationale s'était réfugiée dans les cabarets et dans des greniers où l'on montait par une échelle. Elle avait pour auditeurs des gens du peuple, qui retrouvaient là le langage grossier des rues. On recrutait les acteurs parmi les soldats licenciés, auxquels se mêlaient quelques avocats sans procès et quelques enfants de famille déclassés.

Gustave III apporta avec lui le goût de l'opéra et du ballet; il congédia la troupe française de comédie, et il ne s'inquiéta pas d'abord de la troupe nationale. Pendant la diète de 1772, le vieux Stenborg obtint du Roi une représentation en suédois à son bénéfice. Les répétitions de *l'Oracle* et des *Ménechmes*, faites chez le grand-maréchal, montrèrent à quel point de dégradation était tombé l'art dramatique depuis 1737. Ehrensvaerd, qui assistait à cette répétition, écrivait à ce propos les lignes suivantes : « Je ne saurais dire à quel point cette décadence m'affligea. Je venais de voir les meilleurs acteurs français. Le jeu des nôtres était répugnant. Paroles, prononciation, costumes, allures, larmes et rires, tout me semblait également honteux. La représentation tint ce que promettait la répétition, mais je ne vis jamais aussi nombreuse réunion. On applaudissait à chaque instant, et le plaisir de voir un spectacle national semblait implorer la protection du Roi. C'est à cette occasion que Sa Majesté résolut de rétablir une scène suédoise. Il

me communiqua son dessein et m'en confia l'exécution. »

Le nouveau théâtre ouvrit par un opéra suédois. On réunit des danseurs et des chanteurs. Une cantatrice allemande, femme du ténor Kaiser, rentra dans des conditions bizarres. Elle avait eu vingt-trois enfants ; elle était devenue mère pour la première fois à l'âge de quinze ans. Mme Olin, célèbre cantatrice suédoise, revint au théâtre, quoiqu'elle fût mariée à un seigneur de la cour. Le théâtre d'opéra ouvrit à Stockholm le 17 janvier 1773 et obtint un succès d'enthousiasme. Le chant de Mme Olin, la magnificence de la mise en scène, la perfection des machines, tout contribua à exciter l'admiration du public. La salle, magnifiquement décorée et tendue d'étoffes gris-perle, était encore pleine à la vingtième représentation. *Galatée* de Hændel et l'*Orphée* de Gluck succédèrent à l'opéra d'ouverture. En 1782 on avait ainsi représenté quinze opéras ou opéras comiques de Gluck, Piccinni, Monsigny, Grétry, etc.

En 1781, Monvel, appelé par le Roi, arriva à Stockholm et forma une école d'où sortirent des comédiens devenus célèbres en Suède, entre autres Lars, Hjortsberg et Charlotte Neumann. Le théâtre de Bollhuset devint alors le second théâtre et fut consacré aux comédies nationales, alternant de temps à autre avec le répertoire français. On y représenta : *l'Heure pour les visites* (*Visit-Timman*), comédie de Ristell; *l'Auberge de Kersenn*, par Bellmann; le proverbe : *Pour gagner du temps*, par

Clowberg. L'entrepreneur fit banqueroute, et le théâtre fut mis en société, avec un privilége qui lui conféra le titre de Théâtre-Royal suédois. C'est sous cette administration nouvelle que fut représentée, en 1788, la tragédie de Gyllenborg intitulée *Sune Jarl, ou la Mort de Swerker.* Cet ouvrage est un pur produit de la tragédie française du XVIIIe siècle, c'est-à-dire une action vulgaire sans intérêt et qui ressemble à tout ce qu'on a vu. Sune Jarl, général du roi Érik, est fiancé secrètement à la fille de Swerker, ancien Roi de Suède, chassé du trône pour ses crimes contre la race d'Érik. Il hésite entre son amour et son devoir, mais le devoir triomphe. A la suite d'un combat, le terrible Swerker, apporté sur un brancard, vient débiter au public sa dernière tirade, laissant en suspens le mariage de sa fille avec le jeune guerrier resté fidèle à son Roi. Les autres auteurs de cette période sont Kellgrenn, Léopold, Oxenstjerna, Adlerbeth, Schrœderheim, Kexell, Lannerstjerna. L'*Odin* de Léopold, qui passe pour l'une des meilleures tragédies du répertoire, est conçue dans le même système que *Sune Jarl*, et il est encore moins scénique. Le lyrisme y arrive à ses dernières limites. Le Dieu législateur de la Scandinavie avait régné d'abord, selon la tradition mise en œuvre par le poëte, dans une province de la Scythie, près de la mer Caspienne. Expulsé de ses États par les Romains, il conquit la Suède et la Norwége. La tragédie de Léopold se passe en Scythie, et conserve un air de famille avec la précédente. Ingoé, le fils d'Odin, aime

Thilda, la fille du prince scythe Asmund, et le prince Asmund est l'ami des Romains. Il doit donner la main de sa fille à Pompée. Au cinquième acte, Pompée se désiste de sa prétention amoureuse et cède généreusement la main de la jeune Scythe au fils d'Odin. Par malheur, Thilda, ignorant cette magnanimité du général, se poignarde pour lui échapper. Odin, à son tour, abandonne cette terre conquise et va chercher une contrée où le nom des Romains soit inconnu. Léopold a composé une tragédie de *Virginie* d'après la même Poétique, c'est-à-dire qu'on n'y rencontre rien qu'on ne connaisse d'avance.

La comédie suédoise suit, comme la tragédie, la route tracée par les auteurs français. Dalin, qui écrivit *l'Envieux*, se distingue entre tous par son esprit satirique. Hallmann et Kexell se rapprochent plutôt de la manière du Danois Holberg par les physionomies populaires qu'ils tracent dans *Finkel* et dans *Mulpus*. Adlerbeth s'est plu à fournir de poëmes d'opéras le théâtre royal de Stockholm. Les pièces auxquelles le Roi collabora sont les suivantes : *Thétis et Pélée*, opéra dont Uttini fit la musique; *Gustave Vasa*, avec Kellgrenn, musique de Naumann; *Gustave-Adolphe et Ebba Brahé*, drame héroïque, dans lequel la princesse Sophie-Albertine, sœur du Roi, joua le rôle d'Ebba Brahé; *Siri Brahé, ou les Curieuses*, drame en trois actes; *le Jaloux napolitain*, drame; *Kelmfelt*, drame en cinq actes; *Marthe Baner et Laurent Sparre*, drame; *Alexis Michaelowitch et Nathalie Narishkine*, comédie en deux actes. Ces pièces sont

assez insignifiantes, excepté l'opéra de *Gustave Vasa*, qui contient de très bonnes situations. Le succès de cet ouvrage fut tel, qu'il fallait s'y prendre un mois d'avance pour avoir une loge en location. Outre les théâtres que nous avons nommés, toutes les résidences royales avaient leurs théâtres particuliers, où jouaient les seigneurs et les dames de la cour. Le drame héroïque *Ebba Brahé* fut représenté à Drottningholm, le Versailles suédois; *Kelmfelt*, au château de Gripsholm (1783).

La cour de Stockholm était célèbre par le nombre des belles personnes que l'on y remarquait, et qui contribuaient aux représentations royales soit comme actrices, soit comme spectatrices, soit comme figurant dans les carrousels, dans les bals, mascarades et fêtes de toutes sortes.

Les contemporains vantent la taille élégante et la soyeuse chevelure de Mlle de Lantinghausen, les traits romains de la Comtesse de Wachtmeister, femme du grand-chancelier; l'amabilité de la Comtesse de Sparre, l'air d'innocence de la Comtesse de Frœlich, les grands yeux bruns et le frais visage ovale de Mme de Cronhielm, fille du Baron de Pechlin, et tant d'autres merveilles, comme les trois jeunes Stakelberg, les deux Wadernstjerna, aussi mignonnes que charmantes, les Comtesses de Degeer et de Ribbing. L'étiquette avait réglé la coupe et la couleur des habits. Le costume était d'abord blanc, garni de couleurs de feu, et les dames portaient la robe rouge avec le jupon blanc. Les plaisants de la ville

ayant comparé ces dames à des écrevisses, elles s'habillèrent tout de blanc.

Gustave dirigeait lui-même toutes les fêtes. Il était en même temps auteur, acteur, metteur en scène. Il donnait ses conseils aux musiciens, aux peintres, aux costumiers, aux maîtres du ballet, et son théâtre l'occupait même lorsqu'il était, dans les provinces lointaines, à la tête de son armée. « Mon cher ami, écrivait-il du camp de Borgo à son directeur, le Baron d'Armfelt, il faut rappeler les acteurs. Ce sera le seul plaisir que j'aurai cet hiver, et mon portefeuille est rempli de productions que mes tendres entrailles ne voudraient pas voir massacrer... La direction ne m'a envoyé qu'une pièce, *la Noce de Quickstrœm;* je l'ai lue en voiture. Elle me paraît ressembler à l'épée de Charlemagne, longue et plate. » Il demande des livres, le tome de Molière contenant les fêtes de Versailles et un manuscrit qu'il a confié à Monvel.

Lorsque ce monarque, surnommé par Catherine II le Comédien-amateur, fut frappé à mort par Ankastrœm, le 16 mars 1792, au bal de l'Opéra, Gustave avait passé sa soirée au spectacle, qui fut le dernier donné par la troupe française. On jouait ce soir-là *les Folies amoureuses* de Regnard et *l'École des bourgeois* de d'Alainval. La Régence décréta la démolition du Bollhuset, et l'on bâtit sur l'emplacement de l'ancien hôtel de La Gardie une nouvelle salle, que l'on inaugura par un drame du feu Roi, *le Napolitain jaloux.* Pendant les dernières années du siècle, on construisit à Stockholm un troisième théâtre, destiné aux pièces

suédoises. Il était situé dans le *Humleguarden*. On y joua avec succès des comédies de Holberg et quelques pièces suédoises de Karl Envallsson.

Ce qui précède démontre suffisamment que le théâtre scandinave (danois et suédois) fut jusqu'à présent, comme le théâtre slave (russe et polonais), une littérature de reflet, sans autre raison d'existence que le caprice de quelques souverains.

Mais le temps de la virilité est enfin venu pour ces peuples, trop longtemps occupés de leur constitution politique et sociale, traversée par des guerres sans nombre. Aux progrès accomplis va sans doute se joindre ce dernier progrès de l'observation dramatique des mœurs. Un mouvement très prononcé dans ce sens s'est produit déjà, depuis quelque temps, parmi les auteurs russes contemporains, sans qu'on l'ait assez remarqué. Ce mouvement, qui embrasse le drame et la comédie, annonce une série d'œuvres vigoureuses ou ingénieusement pensées qui mérite toute l'attention de la critique moderne.

CHAPITRE XLV.

RÉSUMÉ ET CONCLUSION.

Nous voici arrivé au terme de ce long voyage entrepris à travers les siècles et les nations. Le lecteur, curieux d'enchaîner les faits et de généraliser les idées, a pu, pour la première fois, embrasser d'un coup d'œil l'ensemble comparé de la littérature dramatique de tous les temps et de tous les pays ; il a pu apprécier ce que renferme de neuf et d'intéressant l'évolution spéciale de cette manifestation persistante et non interrompue de la pensée humaine.

Nous avons vu la forme théâtrale naître spontanément sur tous les points du globe et devenir l'un des éléments de toute société civilisée ou barbare. Cet élément répond au besoin que l'homme éprouve sans cesse d'élargir ses horizons et de se créer un idéal qui le console des déceptions et des misères de la réalité. L'univers de fantaisie évoqué par le théâtre se peuple d'êtres imaginaires qui font éclater en nous l'enthousiasme pour les instincts vertueux, l'indignation contre les actions mauvaises.

« La juridiction du théâtre, dit Frédéric Schiller

dans un de ses opuscules inséré dans la *Thalie rhénane*, commence où se termine le domaine des lois sociales. D'audacieux criminels qui, depuis longtemps déjà, sont réduits en poussière, assignés par la voix de la poésie, recommencent leur vie infâme pour donner une leçon à la postérité. Ceux qui furent la terreur de leur siècle passent devant nos yeux ; ils passent impuissants, et c'est avec une voluptueuse horreur que nous maudissons leur souvenir... Mille vices que la justice ne punit point, le théâtre les frappe ; mille vertus dont elle ne parle pas sont mises en lumière par le théâtre. Quand le bienveillant Auguste, grand comme ses Dieux, tend la main au traître Cinna, quel spectateur ne voudrait en ce moment serrer la main à son ennemi mortel pour ressembler au divin Romain ? Lorsque Lear, sans secours et tombé en enfance, frappe en vain, au milieu de la nuit et de l'orage, à la porte de ses filles ; lorsqu'il arrache et jette aux vents ses cheveux blancs, et qu'il raconte aux éléments déchaînés combien sa Régane a été dénaturée ; lorsque sa douleur furieuse s'exhale enfin dans ces mots terribles : « Je vous ai tout donné ! » combien alors l'ingratitude nous paraît un crime abominable, et quels serments nous faisons de respect et d'amour filial ! »

Schiller a, dans ces lignes, merveilleusement tracé le rôle de la scène au point de vue de la moralité et décrit son action ; mais la moralité n'est pas le seul enseignement que nous offre l'histoire du théâtre ; nous y retrouvons aussi la véritable physionomie des sociétés, que la

plupart du temps les historiens ont altérée ou faussée, selon les passions du moment. Le monde idéal de la Grèce ne renaît-il pas tout entier dans Eschyle, dans Sophocle, dans Euripide, comme le monde de ses vices et de ses travers dans les éloquentes diatribes d'Aristophane? La famille romaine ne se révèle-t-elle pas à nous, avec ses phases diverses de grandeur et de perversité, dans les peintures vivantes de Térence et de Plaute, aussi bien que dans les mimes effrontés et que dans les tueries des cirques? Calidâsa, Bhavabhouti, le roi Soudraka ne nous initient-ils pas aux raffinements de la civilisation hindoue, comme les pièces de la dynastie des Youen à la constitution sociale des Chinois?

Lorsque l'univers antique s'écroule avec ses temples et ses Dieux, nous voyons le théâtre survivre au grand naufrage et se réfugier dans le sanctuaire chrétien. Là, il concourt à la propagation de l'idée nouvelle. Pour la faire pénétrer plus avant dans les couches populaires, il rejette bientôt son enveloppe liturgique et latine, et il s'incarne dans les idiomes modernes, dont il suit les divers degrés de formation. A ces époques d'enthousiasme religieux, son action est toute-puissante sur les masses, et les Mystères font plus de prosélytes à la foi chrétienne que les prédications monastiques et que les conciles. Quand vient la réforme de Luther, le théâtre se divise en deux camps. Selon les contrées qu'il habite, il endosse le harnais catholique ou protestant, et il guerroie à outrance pour ou contre Rome. Les Actes sacramentels de l'Es-

pagne, les Miracle-plays de l'Angleterre, les *Téaziés* de la Perse musulmane et chéite, marquent partout l'effervescence de la foi religieuse, qui soulève le monde comme un immense levier.

Au XVIe siècle, siècle d'élégance et de culture intellectuelle, les langues barbares se sont adoucies et formées; nous voyons apparaître, au-dessus de l'œuvre collective du moyen âge, l'art et le génie individuel. Shakspeare et Lope de Vega se manifestent; l'Italie travaille à l'incarnation de l'idée chrétienne dans les formes antiques; Machiavel, le Tasse et l'Arioste sont les artisans de ce savant labeur, qui malheureusement n'aura pas de suite; Gil Vicente scintille comme une étoile isolée dans le ciel littéraire du Portugal.

Le XVIIe siècle ouvre aux dramatistes espagnols une carrière nationale que parcourent avec gloire Tirso de Molina, Alarcon et Calderon de la Barca, fières et indépendantes natures qui ne se courbent pas plus sous le joug d'Aristote que leurs ancêtres sous celui des Rois africains. La France, suivant ce sillon de lumière, mêle l'inspiration moderne aux souvenirs du génie de l'antiquité, et elle enfante Pierre Corneille. Racine et Molière achèvent l'édifice commencé, et le théâtre français contribue pour sa large part à l'immortalité du grand siècle.

Le XVIIIe siècle est une décadence relative, si on le compare à celui qui le précède; ce n'est plus la sublimité de la pensée et du langage, c'est l'esprit et le charme. L'Allemagne, qui a employé trois siècles à l'éclosion de son théâtre, produit tout à coup deux

génies, Gœthe et Schiller. Après la triste période des *secentisti*, l'Italie épuisée met au monde, à grand'peine, Métastase, Goldoni, Alfieri et Gozzi, brillantes surfaces sans profondeur. L'Espagne abdique, comme le Portugal. L'Angleterre enfante une myriade d'auteurs dramatiques pleins de sève et de gaîté, mais peu scrupuleux sur les mœurs. La belle tradition de Shakspeare est à jamais perdue. Les pays slaves n'ont vécu jusqu'ici que d'imitations, mais leur tour d'autonomie se prépare pour un avenir prochain. Tel est, à grands traits, le tableau général qui s'est développé sous nos yeux.

Chaque nation a donné sa moisson d'idées : ici, plantureuse, fortement nourrie des sucs d'une terre vierge et fécondante ; là, mûrie à force d'art et de soins étrangers. La création dramatique, on l'a remarqué, a été plus précoce et plus persistante en France que partout ailleurs. Elle a commencé avant même que notre idiome ne fût sorti de ses langes barbares, et elle s'est signalée de siècle en siècle par une tentative nouvelle. Aux jours de son épanouissement, elle a plutôt cherché l'exécution parfaite que la complète originalité. L'Angleterre, l'Espagne et l'Allemagne, au contraire, ont fait passer l'*humanité* avant la *dignité*, et la philosophie a tenu plus de place dans leur conception que les décisions d'Aristote.

Pour interroger fructueusement ce vaste ossuaire où dorment tant de grands hommes et tant de grandes idées, représentant non pas seulement des esprits individuels, mais l'esprit collectif des nations et des siècles,

il fallait rapprocher les œuvres les unes des autres, montrer leur ressemblance et leur dissemblance, et le fil traditionnel qui les rattache l'une à l'autre. C'est ce que nous avons essayé de faire.

L'histoire du théâtre, appréciée et jugée dans son universalité, au point de vue philosophique et littéraire, se termine pour nous lorsque commence le XIXe siècle, au milieu duquel nous vivons.

Ici, quelque effort que nous tentions pour nous abstraire, nous n'avons plus la compréhension exacte de ce qui se passe, et nous ne pouvons émettre que des opinions personnelles, des appréciations sujettes à erreur ou tout au moins à contrôle.

Le tableau de la littérature dramatique contemporaine doit donc être et sera un ouvrage à part, qui formera le complément des quatre volumes déjà publiés. Mais, encore une fois, la véritable histoire critique du théâtre finit pour nous avec ce tome quatrième.

Nous l'avons remarqué souvent dans le cours de ce récit, le mérite des œuvres et leur succès ne sont pas toujours en parfait rapport. Le savoir-faire et les engoûments de la mode ont porté sur le pavois bien des écrivains dont la renommée passagère restera une éternelle énigme. Nous avons vu le triomphe de Scudéry et la détresse du grand Corneille; nous avons vu Michel Cervantès, à bout de misère, solliciter, sans l'obtenir, un infime emploi en Amérique, dans *l'asile des désespérés* de l'Espagne; le noble Camoëns, réduit à demander l'aumône, tendre aux passants, dans les

rues de Lisbonne, cette main qui écrivit *les Lusiades ;* Thomas Otway mourant de faim sur le pavé de Londres, étouffé par un morceau de pain dû à la charité d'un inconnu. Pendant ce temps, les Benserade et les Chapelain vivent bien rentés; Nivelle de La Chaussée est un maître, le roi Louis XV pleure à ses pièces; l'auteur de *Mélanide* et de *l'École des mères* honore l'Académie en prenant place sur ses bancs.

La postérité seule peut tirer de semblables faits les conséquences qu'ils renferment, parce qu'elle est hors de cause. S'il se montrait parmi nous un Benserade, un Chapelain, un Nivelle de La Chaussée choyés de la cour et du public, la critique ne devrait-elle pas mettre ses plus blanches mitaines pour hasarder un jugement timide, qui paraîtrait encore une impertinence? Si nous trouvions par hasard sur nos pas un Alceste qui réprimât nos admirations intempestives en nous criant, à propos de quelque succès retentissant :

> Ce n'est que jeu de mots, qu'affectation pure,
> Et ce n'est pas ainsi que parle la nature,

saurions-nous bien apprécier ses réserves et les accepter, au risque de nous faire traiter de frondeurs et d'envieux? Avec le passé, aucune méprise de ce genre n'est à craindre; la pensée reste libre, le critérium absolu pour tous; l'homme n'est rien, l'œuvre est tout; le jargon se distingue facilement du bon style, la pointe de l'esprit, l'actualité futile du vrai éternel. Chez les contemporains, au contraire, en nous laissant aller au vulgaire courant, nous risquons de chanter les louanges

de *l'Amour tyrannique*, ou de battre des mains au sonnet d'Oronte.

La connaissance des diverses phases de l'art dramatique dans les époques passées nous deviendra un secours utile pour une équitable appréciation du siècle présent.

Quel que soit le sort de cet ouvrage, nous l'avons entrepris et achevé avec ardeur et persévérance. Nous n'avons été arrêté ni par la difficulté de rassembler les matériaux, ni par le temps consacré à les lire, ni par l'indifférence de notre époque pour toute publication sérieuse d'une certaine étendue; il nous a suffi de savoir que l'histoire des transformations de l'idée dramatique chez les différents peuples était un ouvrage nécessaire, un ouvrage classique, et que cet ouvrage n'était pas fait encore. Comme nous avons étudié le théâtre dans presque tous les pays où il a pris une forme littéraire quelconque, nous avons cru qu'à défaut d'autre nous étions l'homme qui pouvait, tant bien que mal, mener cette grande œuvre à fin. La voilà avec toutes ses imperfections. Nous n'avons plus qu'un désir, c'est que ce long travail, le premier qui ait été fait en ce genre, serve de jalon et de point de départ à un ouvrage plus complet, qui, dans tous les cas, ne sera jamais plus consciencieusement étudié.

TABLE

DES

MATIÈRES DU QUATRIÈME VOLUME.

FIN DU QUATRIÈME VOLUME.

ERRATA.

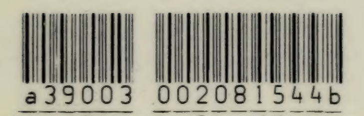
TROISIÈME VOLUME.

Page 5, 2e ligne, au lieu de : *les auteurs,* lisez : *les acteurs.*
P. 226, 9e ligne, au lieu de : *où l'on a jamais ri*, lisez : *où l'on n'a jamais ri.*
P. 231, 15e ligne, au lieu de : *Celoza,* lisez : *Celosa.*
P. 260, 11e ligne, au lieu de : *Ariani,* lisez : *Ariana.*
P. 295, 21e ligne, retrancher ces mots : *pour représenter Renaud.*
P. 393, 11e ligne, au lieu de : *sont des faux Dieux,* lisez : *sont de faux Dieux.*

QUATRIÈME VOLUME.

Page 1re, 3e ligne, au lieu de : *Villiam,* lisez : *William.*
P. 46, 5e ligne, au lieu de : *dancing a master,* lisez : *dancing-master.*
P. 205, 22e ligne, au lieu de : *c'est dans cette même année* 1764, lisez : *c'est le* 6 *avril* 1763.
P. 226, 20e ligne, au lieu de : *interrompre un auteur*, lisez : *interrompre un acteur.*
P. 237, 29e ligne, au lieu de : *le* 18 *juin,* lisez : *le* 8 *juin.*
P. 269, 11e ligne, au lieu de : *décida Mozart,* lisez : *décidèrent.*

Poitiers. — Typ. de A. Dupré.


a39003 002081544b

